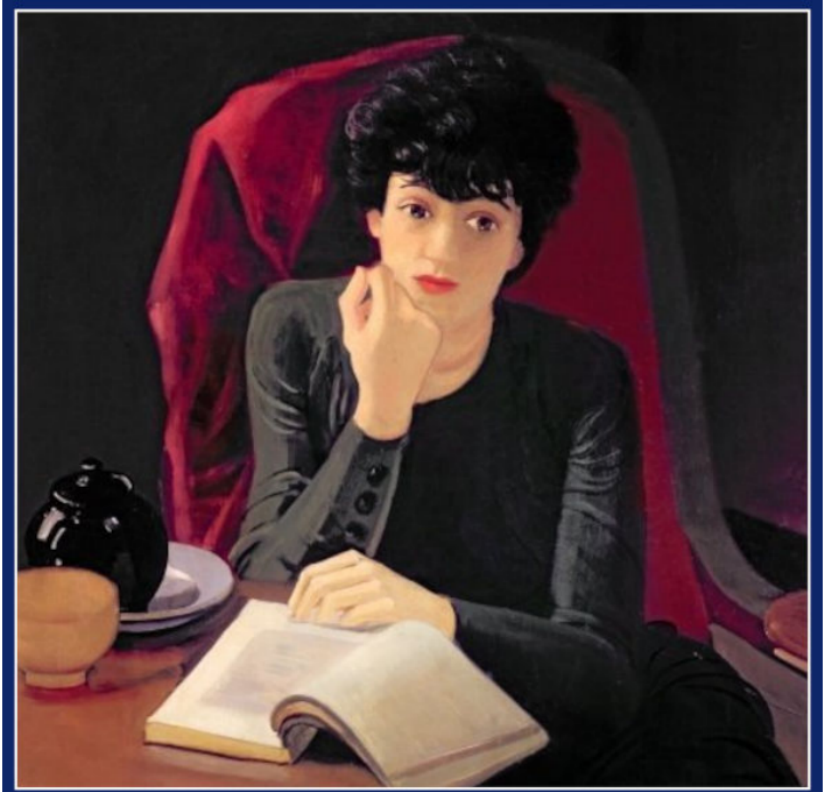
Laura Freixas

Literatura y mujeres



¿Existe una literatura femenina? Y de ser así, ¿cuáles son sus características? ¿Son ciertos los tópicos a los que nos tienen acostumbrados las editoriales, la prensa y la crítica literaria: que las mujeres venden más y que leen más, pero sólo leen «libros de mujeres»? ¿Y qué hay de esa idea, subrepticia pero insistente, según la cual las mujeres están rebajando el nivel cultural del país?…

Éstas son algunas de las preguntas que Laura Freixas aborda en el presente ensayo, centrado en la actualidad cultural española aunque con incursiones en la historia, la sociolingüística o la teoría feminista. Examinando los suplementos literarios de los periódicos, las encuestas sobre hábitos de lectura o la nómina de la Real Academia de la Lengua, la autora saca a la luz algunos clichés que subyacen en las discusiones sobre el tema, tales como la creencia de que feminidad y creación artística son incompatibles, la identificación de lo femenino con lo particular y lo masculino con lo universal o el desprestigio que inconscientemente se asocia a todo lo relativo a las mujeres. El protagonismo de algunas escritoras en los medios de comunicación, el fervor o el rechazo que la literatura de, sobre o para mujeres suscita en distintos sectores o las consecuencias de las políticas de integración y las de segregación, son también temas abordados en este libro.

Laura Freixas

Literatura y mujeres

Escritoras, público y crítica en la España actual

ePub r1.0
Titivillus 27.01.2024

Título original: *Literatura y mujeres*
Laura Freixas, 2000
Ilustración de cubierta: André Derain, *La taza de té* (1935)
Colección: Áncora & Delfín,
n.º
898

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

A mi madre, de quien aprendí que leer es
vivir dos veces

AGRADECIMIENTOS

A las amigas y amigos que han aportado a este libro ideas, críticas, ejemplos, bibliografía y preguntas incómodas: Nuria Amat, Julia Escobar, Ángel García Galiano, Ángeles Martín, Pepa Roma, Pilar Rubio, Amparo Serrano de Haro, Fernando Valls y Lourdes Ventura.

PRÓLOGO MALHUMORADO

Yo no quería escribir este libro. Como cualquier novelista o cuentista, aspiro a escribir en paz mis cuentos y novelas, sin meterme en otras camisas de once varas que las propias de mi oficio; y no ignoro la mala fama —no siempre inmerecida— que se cierne sobre las escritoras que de un modo u otro subrayan que son mujeres: se hacen sospechosas de explotar su presunta condición de víctimas con el doble fin de aumentar las ventas de sus libros (apelando a la complicidad de un público en su mayoría femenino) y de curarse en salud contra las malas críticas (atribuyéndolas al machismo de unos críticos hombres en su mayoría). Por lo demás, ¿quién no está harta/o de un debate que se plantea siempre en los mismos términos y suele consistir en la machacona repetición, por una y otra parte, de idénticos argumentos?

Lo más aconsejable parecía pues eludir el tema que da título a este libro. Pero no es fácil. Aun suponiendo que a una no le interese (y a mí me interesa), una escritora no puede dar un paso sin que se lo recuerden: editores, entrevistadores, organizadores de actos culturales, periodistas y críticos, suelen tener muy presente la condición de mujeres de las escritoras (no así la de varones de los escritores) y para bien o para mal, explícita o implícitamente, se lo hacen notar. Somos vistas menos como escritoras que como mujeres escritoras.

Se me dirá que de nosotras depende explotar esa condición o por el contrario hacerla olvidar. No es del todo cierto, pues los escritores son sólo una pieza en el engranaje del mercado, la crítica, los medios de comunicación, la Universidad y otras instancias del mundo cultural; pero aunque lo fuera, creo que la cuestión es lo bastante importante —y se plantea con bastante insistencia— como para que reflexionemos antes de tomar postura.

¿Cómo responder, por ejemplo, cuando nos proponen participar

en una antología de cuentos de mujeres? ¿O cuando nos llaman de algún medio para incluirnos en un reportaje colectivo sobre escritoras? ¿O cuando nos formulan la originalísima pregunta (recurrente, me figuro, porque las también originalísimas respuestas suelen dejarnos exactamente donde estábamos) de si existe una literatura femenina? ¿O cuando recibimos las bases de un premio literario sólo para mujeres? ¿O cuando leemos en la prensa que tal novela es muy mala y por lo tanto gustará a las señoras? Quizá soy demasiado susceptible, pero me llama mucho la atención leer, por ejemplo, en una crítica demoledora contra la película *Shakespeare in love*, que la tal película rebaja al dramaturgo hasta el punto de ponerle «al alcance, o a la altura, de un público de manijas» (*Revista de Libros*, junio de 1999). No de ignorantes, ni de niñatos, ni de mindundis, sino precisamente de manijas. O que un columnista publique una diatriba contra quienes profanan los conciertos tosiendo, olvidando apagar el teléfono móvil o abriendo un caramelo (cosas que una creía tan propias de maleducados como de maleducadas) y lo titule «La señora del caramelo» (*El País*, 22-6-99). O que cuando unos ecologistas piden, y obtienen, que la dirección de un museo retire un loro vivo de la exposición de un artista contemporáneo (Yanis Kounelis), dos columnistas de distintos periódicos hablen de los ecologistas, de ahí pasen a lo *políticamente correcto*, y terminen atacando (muy a propósito, como se puede ver) a las autoras de «un inefable folleto contra el uso sexista de la lengua» y «feministas histéricas» en general («Lorito real», *El País*, 23-1-97; «La histeria y el papagayo», *El Mundo*, 29-1-97). O que para explicar gráficamente en qué consiste «un teatro a mi modo de entender infecto», cierto profesional del gremio lo ejemplifique así: «Un tipo de teatro que veían en funciones de tarde grupos de señoras que venían de tomar chocolate con churros» («No dar marcha atrás», *El cultural* de *El Mundo*, 16-1-00). Parece que el papel de las mujeres en la cultura está clarísimo: quintacolumnistas. Por cierto, una pregunta. Mientras las señoras se dedican con método y saña, entre churro y churro, a sabotear el teatro, la música, el cine y el uso de la lengua, ¿dónde están los señores? ¿En la filmoteca viendo un ciclo de Dreyer? ¿En casa leyendo *Hamlet* en edición facsímil? ¿Quién llena los estadios

de fútbol?

Creo que es necesario reflexionar en voz alta sobre todas estas cosas, buscando un espacio ni académico ni frívolo: el del debate público. Y he intentado plantearlo en los dos frentes: el de la práctica y el de la teoría. Para comprender el primero —el mundo editorial y periodístico—, me ha resultado útil ejercer o haber ejercido diversas profesiones relacionadas con él: edición, traducción, periodismo cultural, crítica literaria… En el segundo, mis cualificaciones son más modestas: no tengo otra formación que mis lecturas. Y aunque es ése el caso de muchos críticos (y por supuesto escritores), ha sido uno de los motivos por los que he dudado tanto antes de escribir este libro. Pensaba que existían personas mucho más preparadas que yo para hacerlo. Y sigo pensándolo. Pero ocurre que esas personas, al menos en España, rara vez abandonan el campo universitario; lo que escriben sobre el tema que nos ocupa alcanza una difusión muy reducida, tanto por el tipo de editoriales donde lo publican como por su nivel de especialización. He creído pues que lo mejor que podía hacer —ya que en un libro como éste es obligatorio por lo menos plantear las cuestiones teóricas, aunque no se profundice en ellas— era resumir las grandes líneas de la bibliografía existente.

Además de las razones generales que acabo de exponer y que me han empujado a escribir este libro, las he tenido particulares, encarnadas en sendos profesores universitarios. El uno, Fernando Valls, a propósito de la antología *Madres e hijas* (coordinada por mí y compuesta por relatos de mujeres, exclusivamente) formuló una cuestión de aparente sencillez pero con mucha trastienda: «¿Acaso un hombre no puede imaginar una relación madre-hija?». Una respuesta negativa es impensable: implicaría negar el carácter ficticio esencial a la literatura. Pero una respuesta positiva podría servir para validar lo que ha sido, en la casi totalidad de su historia, la literatura: media humanidad hablando en nombre propio y en nombre de la otra media; la mujer como objeto (o inspiradora) del arte y el hombre como su único sujeto. Intentar contestar a esa pregunta es uno de los hilos conductores de estas páginas.

El otro había publicado una crítica de cierto *bestseller*, crítica cuya misoginia (hablaba peyorativamente de «novela femenil» e inventaba el neologismo despectivo «lectrices») me había irritado

mucho. Me lo encontré un día en la presentación de un libro y le hablé del asunto, advirtiéndole que iba a publicar un artículo respondiendo al suyo. No sé qué sorpresa fue mayor, si la suya al caer en la cuenta de que su crítica resultaba insultante para todas las mujeres (no sólo para la autora y lectoras del *bestseller* en cuestión) o la mía al comprender que la suya era sincera. (Cuando, en otras ocasiones, he protestado ante el responsable de alguna revista o suplemento literario por tal o cual artículo que hablaba con desdén de las mujeres —lectoras, espectadoras de cine, o lo que fuera—, diciendo que me sentía desagradablemente aludida, la respuesta siempre ha sido: «Hombre, Laura, ¡tú no!», a lo cual no me queda más remedio que contestar: «¿Por qué? ¿No soy una mujer?». He terminado entendiendo que ciertos mandarines culturales tienen un peculiar concepto de *mujer*, que no coincide con el del diccionario: lo explico más adelante, en el apartado «Críticos y criticadas»). De ahí arrancó una amistad que me hace hoy confiar en la posibilidad de diálogo, de *fair play*.

A un diálogo inteligente y respetuoso es a lo que me gustaría contribuir con este libro. Pues en el tema que nos ocupa, tengo la sensación de que no reina hoy el diálogo sino el divorcio. Por una parte, un sector no mayoritario pero sí significativo del público está *a priori* a favor de toda literatura *de, sobre* o *para* mujeres (o percibida como tal), y un sector de la prensa (revistas femeninas) comparte o refleja esa actitud. Por otro lado, un sector no mayoritario pero sí significativo de la crítica está *a priori* en contra de toda literatura *de, sobre* o *para* mujeres (o percibida como tal), y un sector de la prensa (columnistas y otros opinantes) comparte o refleja esa actitud. Entre ese sector del público y ese sector de la crítica navegan incómodamente las escritoras. Saben que pueden explotar su condición de mujeres y algunas así lo hacen por varios medios poco recomendables, tales como poner de relieve sus encantos (recurso este de resultados dudosos para la reputación literaria no sólo de las interesadas sino de las escritoras en general). Pero saben también que aunque no lo hagan, cualquier éxito que tengan será atribuido por algunos no a sus méritos sino a que son mujeres. Alguna vez he oído decir que las escritoras, o algunas de ellas, «explotan su sexo para vender»: la frase encarna el venerable tópico según el cual toda mujer que se desenvuelve en el ámbito

público, especialmente si encima gana dinero, está ejerciendo de una u otra forma el oficio más viejo del mundo.

Quizá la observación de que falta diálogo es aplicable no sólo al tema que me ocupa, sino en general al ámbito literario. Aquí también puede hablarse de fin de las ideologías: apenas hay ya, entre escritores, polémicas políticas ni estéticas. Las hay en todo caso personales, sobre temas tan apasionantes como a quién pone a caldo tal editor en sus memorias, o a quién deja herederos —y no precisamente espirituales— tal poeta recién fallecido. Por lo demás, las distintas generaciones y corrientes conviven en una tolerancia que, como suele ocurrir, se confunde con la indiferencia. Es cierto que algunos críticos y columnistas opinan, pero sus opiniones rara vez suscitan controversia. Ni siquiera hay espacio para ello. Hace algunos años, revistas y suplementos literarios incluían secciones de opinión abiertas a distintas firmas. Ahora, algunos la conservan, pero atribuida a un colaborador fijo del periódico, lo que hace imposible el debate; otros la han suprimido. Todos o casi coinciden, en cambio, en dar cada vez más espacio a dos secciones: la lista de los libros más vendidos, y esas que oscilan entre noticia breve y cotilleo, con abundancia de nombres en negrita y fotos en color.

En este clima de apatía, si un tema hay que despierte pasiones es precisamente el del papel de las mujeres en la literatura. Pero curiosamente (o no tanto: en otros temas no se dialoga por desinterés; aquí, una casi diría que por miedo) tampoco en este caso hay verdadero debate. Entiendo por tal el que pusiera frente a frente, con posibilidad de réplica y con eco en la prensa, a representantes de opiniones opuestas. En vez de eso tenemos tres líneas, que discurren de forma paralela. La primera es la de esos reportajes que aparecen regularmente en distintos medios y que consisten en recabar opiniones de autoras, autores, editoras y editores sobre si las mujeres leen más o si escriben distinto; por desgracia, los reportajes en cuestión suelen resultar inconexos y frívolos, y no incluyen a profesionales de la crítica o docentes universitarios. La segunda es la que llevan a cabo un puñado de profesoras universitarias muy activas, pero cuyos cursos y conferencias tienen, para lo que aquí nos interesa, dos inconvenientes: carecen de proyección en la prensa e incluyen sólo (como público y como conferenciantes) a personas, casi siempre

mujeres, convencidas de antemano. La tercera es la de algunos críticos y columnistas cuyos juicios sobre la crítica feminista y la literatura femenina suelen moverse entre el exabrupto y la caricatura. Y esta línea me parece peligrosa porque crea opinión, especialmente en el nivel más culto, y porque no da lugar a réplica. Bienvenida sea la crítica cuando analiza y rebate los argumentos del contrario; pero en vez de eso, nos encontramos con meras alusiones despectivas, del tipo: «Sin actuar, Dios nos libre, a la manera puerilmente narcisista de la conspicua literatura femenina…» («La novela», *El País*, 25-7-98).

Me gustaría decir que por mi parte, a lo largo de todo este ensayo, he intentado ser imparcial y que espero haberlo conseguido. Pero no puedo hacerlo sin antes preguntarme qué es ser imparcial y hasta qué punto puede alguien serlo en un tema como éste. Todos somos o mujeres u hombres y por lo tanto juez y parte; pero además, si somos profesionales de la edición, la escritura, la crítica o la Universidad, no podremos dejar de ver en las mujeres —según la posición que ocupemos— amigas o adversarias, cómplices o rivales, compradoras de nuestros libros o de los ajenos… Quizá debemos aceptar que cada uno juega con sus propias fichas, y que a lo más que podemos aspirar es a definir las reglas del juego. Yo me conformo con una, que he intentado respetar escrupulosamente, a saber: la transparencia. Que para mí consiste, de entrada, en separar juicios de hecho de juicios de valor y explicar en qué se basa una para emitir unos y otros. Juicio de hecho es el que se formula cuando se afirma, por ejemplo, que existe una literatura femenina con características propias (es un juicio, es decir, una opinión, pero que versa sobre hechos, sobre si algo existe o no en realidad). Juicio de valor sería calificar positiva o negativamente ese hecho: tildar la literatura femenina de despreciable, excelsa, insignificante, heroica, necesaria o lo que se quiera. En las páginas que siguen, he intentado en todo momento no caer en la trampa —mejor dicho, no tender la trampa— que consiste en colar de rondón juicios de valor disfrazados de juicios de hecho. Concretamente, al hablar de la literatura escrita por mujeres me he esforzado en hacerlo en términos lo más neutros posible, sin connotaciones laudatorias ni peyorativas. Y en general, he procurado evitar algunas actitudes habituales cuando se habla de este tema: el triunfalismo y el

victimismo por un lado, el tono condescendiente o despectivo por el otro.

Por último: he optado por no dar los nombres de las autoras o autores de las frases misóginas que saco de la prensa. Creo que lo que interesa son las ideas, no las personas, y he observado además (no sin sorpresa) que en el tema que nos ocupa, las ideas que circulan son pocas y siempre las mismas, mientras que las personas que las expresan son muchas y escriben en medios ideológicamente muy dispares. (Algunas de ellas por lo demás han manifestado en otros momentos una sensibilidad feminista de cuya sinceridad no dudo).

Quizá —lo confieso— lo he hecho también con la esperanza de que si mis críticas no eran *ad hominem*, las que se dirigieran a este libro no fueran tampoco *contra feminam*. ¿Vana esperanza, en un país y en un momento en que regresa la vieja fórmula *feminista = histérica*? Que conste, en todo caso, que lo que es yo no le he tocado una sola pluma al maldito loro de Kounelis.

Primera Parte
AQUÍ Y AHORA: MITOS Y DATOS

Plantear de nuevo, aunque de otra manera, la cuestión de la diferencia entre los sexos suscita la reprobación. Sería, dicen, facilitar las cosas a la discriminación. Pero ¿acaso se puede reflexionar seriamente de otra manera?

GENEVIÈVE FRAISSE

«Las mujeres venden más»

En el número de junio de 1999, la revista literaria de mayor difusión en España, *Qué Leer*, anunciaba en portada: «Los libros más vendidos de 1999 tienen firma femenina». El titular iba acompañado de ocho fotografías a todo color de otras tantas escritoras.

La lectora o lector que abriera la revista buscando las cifras en las que se basaba el titular encontraba en vez de eso más titulares en páginas interiores: «El año de las mujeres», «Un Sant Jordi [día del libro en Cataluña] femenino y mediático», y entradillas con frases como «las escritoras están más guerreras que nunca», «la Feria del Libro tiene aroma de mujer» o «a lo mejor no queda lejano el día en que los del *apartheid* de la cuota sean ellos». Seguidamente, poco texto y más fotos.

¿Y los datos? Por fin, en una página de la revista muy alejada de las consagradas al supuesto triunfo femenino, aparecía una lista de los libros más vendidos en España del 1 de abril al 15 de mayo. Sobre veinte (dieciocho si descontamos dos firmados por más de un autor), cuatro eran de mujeres. Cifras proporcionadas por otras fuentes ofrecían un porcentaje similar: la lista oficial de las diez obras más vendidas en la Feria del Libro de Madrid incluía a tres mujeres (*El País*, 15-6-99). Por último, la misma *Qué Leer*, en su número de enero del 2000, daba por fin —sin mencionar, claro está, su propio titular de unos meses atrás— cifras definitivas para todo el año 1999. Sobre los diez libros más vendidos en ficción, dos eran de mujeres; sobre diez de no ficción (nueve, si descontamos uno de varios autores), dos también. Como sabemos quienes solemos echar un vistazo a esas listas, es la proporción habitual: entre uno y tres sobre diez.

Otro ejemplo, del mismo año: una revista de información

general, *Época*, consagra su portada a las que llama *Novelistas de biberón*, con el subtítulo: *Espido Freire, cabeza de una generación de narradoras veinteañeras*. Ocho fotografías ilustran el titular, de las cuales cuatro corresponden a escritoras que rebasan la treintena. En páginas interiores, se ofrecen un total de veintiocho nombres, de veintiuno de los cuales no se precisa fecha de nacimiento; con muy buen criterio, pues resulta que al menos la mitad de esas *veinteañeras* hace tiempo también que cumplieron los treinta [1].

Ambos ejemplos me parecen sumamente ilustrativos: apuntan a la visibilidad mediática de las mujeres (y de los jóvenes); a la desproporción entre esa visibilidad y su presencia real, que es mucho más modesta; a la escasa seriedad (por decirlo cortésmente) con que se aborda el tema que nos ocupa, y en general, a la confusión reinante.

Cuando la prensa no duda en aplicar el conocido lema «Nunca dejes que la realidad te estropee un buen titular», no es de extrañar que otros, de buena fe, crean sus falsedades y las propaguen. Es frecuente oír a los escritores —que contrariamente a los periodistas, no tienen el deber de comprobar sus fuentes— declaraciones como: «A diferencia de otros campos, las mujeres en la literatura están igual que los hombres». (*Qué Leer*, septiembre de 1999), o «la literatura es tal vez el campo donde las mujeres hemos conseguido una mayor igualdad» («¿Tiene sexo la literatura?», *Babelia*, suplemento literario de *El País*, 6-3-99).

¿A qué igualdad de sexos [2] se refieren? ¿A la numérica? Busquemos cifras. A falta de mejores datos (no existe, que yo sepa, ninguna investigación al respecto), he pedido a las editoriales más representativas de cada género que me envíen la lista de obras de autores de lengua española publicadas a lo largo de 1999 [3]. Éstos son los resultados:

En narrativa, la suma de los escritores publicados por siete de las principales editoriales (Alfaguara, Anagrama, Destino, Planeta, Plaza y Janés, Seix Barral y Tusquets) es de 129, de los cuales 98 son hombres y 31 mujeres (24%).

En poesía, las cuatro editoriales consultadas (Hiperión, Lumen, Tusquets y Visor,) publicaron en 1999 obras de 32 poetas de lengua española, de los cuales 7 son mujeres (22%).

En ensayo, los cuatro sellos más importantes (Anagrama, Ariel, Crítica, Taurus) publicaron en conjunto a 73 autores de lengua española, 11 de ellos mujeres (15%).

La conclusión está clara: las mujeres son minoría. Son minoría entre los escritores de lengua española cuyas obras publican actualmente las principales editoriales españolas; lo son tanto en narrativa como en ensayo y poesía, y lo son también entre los autores más vendidos. Entonces, ¿por qué dan tanto que hablar?

En su exhaustivo estudio sobre las escritoras británicas nacidas entre 1800 y 1935, Elaine Showalter calcula qué porcentaje representan sobre el total de autores: en torno al 20%, y se plantea la misma pregunta: ¿por qué ese «espejismo de que eran muchísimas»? Ella lo atribuye a «la reacción de los competidores masculinos, la exagerada visibilidad de la mujer escritora, el éxito impresionante de unas pocas novelas, la conjunción de temas feministas en narrativa con el activismo feminista en Inglaterra, y la abundancia de información biográfica sobre las novelistas, lo que las convertía en heroínas vivas, más que en simples y frías iniciales». (Showalter, *A Literature…*, pp. 39-40). *Mutatis mutanda* (aquí y ahora apenas hay activismo feminista, pero sí un feminismo *light* —el de las revistas femeninas— muy extendido), su análisis sigue siendo aplicable. Si acaso, de entre todos los factores que ella cita hay uno que se ha modificado en el sentido de aumentar su importancia: la proyección mediática.

¿Por qué los medios de comunicación dan a las escritoras una relevancia tan fuera de proporción con su importancia numérica? En primer lugar, porque la presencia de mujeres en territorios tradicionalmente —y todavía hoy, mayoritariamente— masculinos es una novedad, y como tal, es noticia. Nos hallamos además en una sociedad sin controversias ideológicas: los artistas ya no se definen por su opción política y hasta los debates estéticos parecen difuminarse; la prensa recurre entonces a la edad y al sexo para «etiquetar» a los creadores. Y en una cultura cada vez más basada en la imagen, las mujeres destacan no sólo por ser minoría sino porque su imagen resulta más llamativa (en las primeras líneas de su reportaje, por ejemplo, lo que *Época* destaca de las jóvenes escritoras es que «se visten, se pintan, se peinan y posan»). No hay que olvidar además que existe un sector de la prensa, las revistas

femeninas, que ofrece a las mujeres una plataforma adicional.

Ciertamente —lo repetiré a lo largo de estas páginas— no todas las mujeres reciben el mismo trato. Hay diferencias según los medios y según las mujeres: cuanto más popular sea un periódico, revista, programa de televisión, etcétera, más espacio dará a las mujeres (mejor dicho: a cierto tipo de mujeres) en su pantalla o en sus páginas; cuanto más elitista, menos. Por otra parte, cuanto más llamativa sea una mujer (más fotogénica, más escandalosa) y cuanto más dispuesta esté a prestarse al juego, más atención recibirá. Pero no por ello puede decirse que cada mujer —en este caso: cada escritora—, individualmente, es libre de controlar su imagen: tratándose de minorías (y las mujeres lo son entre los escritores, como en otras profesiones), el perfil público de cualquiera de sus miembros revierte sobre los demás.

En las páginas que siguen voy a intentar trazar un panorama general de la situación de las escritoras, ahora y aquí: España, año 2000. A mi entender esta situación viene marcada por las siguientes tendencias:

a) Gran visibilidad mediática, que tiene un triple efecto: aumentar las ventas; crear la sensación (falsa) de que las mujeres han conquistado la igualdad o incluso la mayoría en el campo de la literatura, y fomentar una hostilidad reactiva por parte de algunos sectores.

b) Predominio femenino entre los lectores. Como se verá más adelante, esta vez es cierto el tópico: las mujeres leen más.

c) Interés de las editoriales y otras empresas e instituciones por captar mujeres. Ese interés es consecuencia de las tendencias que acabo de señalar: visibilidad mediática y lectura femenina. Lo primero hace que se busquen mujeres para obtener mayor presencia en los medios. Y en cuanto a lo segundo: si es verdad, como creo, que las mujeres sienten un especial interés por todo aquello (literatura, cine, conferencias…) de o sobre mujeres, entonces quien difunde la obra de una mujer puede contar, *a priori*, con cierto público.

d) Coexistencia, en el mundo editorial y cultural, de dos políticas: la una subraya la igualdad y tiende a la integración, la otra señala la diferencia y opta por la segregación. Por ejemplo: antologías con planteamiento mixto (… pero que a veces no

incluyen a ninguna mujer) y antologías sólo de mujeres.

e) Debilidad del sector universitario. Mientras que en otros países (anglosajones especialmente) la investigación académica sobre la literatura escrita por mujeres tiene una importante presencia en la opinión pública, en España raramente traspasa las fronteras de la Universidad.

f) Escasa presencia de mujeres en las instituciones más tradicionales y prestigiosas, como la Real Academia, que cuenta con una sola (Ana María Matute) entre cuarenta y tres académicos.

g) Circulación, en el ámbito de la crítica, de algunas ideas misóginas. Así, mientras que la identidad masculina de un escritor, de sus personajes o de sus lectores nunca es objeto de comentario por parte de los críticos, en cambio la identidad femenina se menciona con cierta frecuencia y prácticamente siempre con carácter peyorativo.

Es muy curioso observar cómo interactúan todas estas tendencias: se refuerzan entre sí, se contradicen, se retroalimentan… Si las mujeres reciben mayor atención por parte de la prensa, es probable que en consecuencia vendan más, lo que a su vez justifica que reciban mayor atención por parte de la prensa. Si son vistas como un fenómeno comercial y mediático, suscitarán la desconfianza de las instancias de prestigio (Real Academia por ejemplo). Si las escritoras saben que tendrán dificultades por el lado del prestigio y facilidades en el campo comercial y mediático, muchas se decantarán por éste y lo explotarán en su beneficio, reforzando con ello (en detrimento de otras escritoras que no comparten esa actitud) la imagen de la escritora como fenómeno comercial y mediático, incompatible con el prestigio. Si los colectivos (tales como antologías, colecciones, premios, congresos…) supuestamente mixtos incluyen, a la hora de la verdad, muy pocas mujeres o ninguna, algunas mujeres reaccionarán creando colectivos compuestos únicamente por mujeres. De ese modo pondrán de manifiesto la existencia de escritoras, lo que hará más difícil no tenerlas en cuenta; pero también y a la vez reforzarán la tendencia a excluirlas de los colectivos mixtos, al considerarse que ya tienen un espacio propio. Y así sucesivamente.

Pero sobre todo hay, me parece, dos ideas que funcionan como

un círculo vicioso: las mujeres triunfan en lo comercial y mediático, y fracasan en la calidad y el prestigio. Cuanto más triunfan en lo uno más fracasan en lo otro y viceversa. Su propio éxito comercial (que no siempre y no todas buscan) les crea enemigos y les resta oportunidades.

Volvamos a la pregunta que hacíamos más arriba: ¿en qué puede consistir la igualdad en el campo de la literatura? ¿En que el colectivo de escritores esté compuesto mitad por mujeres y mitad por hombres? ¿En que la pertenencia a uno u otro sexo sea irrelevante a la hora de escribir, de publicar, de aparecer más o menos en la prensa, de ser objeto de crítica, de ser o no ser incluido en una antología, un jurado o una mesa redonda? Sin prejuzgar hasta qué punto semejante igualdad es deseable o posible, en las páginas siguientes pretendo demostrar que en cualquier caso, no se ha producido sino muy relativamente. Que un(a) escritor(a) sea varón es algo que pasa desapercibido; que sea mujer, en cambio, llama la atención e implica un trato diferencial: con sus privilegios, sus desventajas y en todo caso, sus *idées reçues*.

«Las mujeres leen más»

«Las mujeres leen más», se oye constantemente en el mundo editorial. Lo dicen los libreros, lo repiten los editores, y hay que suponer que saben de qué hablan, pero ¿hay cifras?

Las hay. Proceden de tres amplias encuestas realizadas en 1978, 1985 y 1990 por el Ministerio de Cultura sobre el comportamiento cultural de los españoles (recogidas y comentadas por el sociólogo Enrique Gil Calvo en *La era de las lectoras*) y de dos estudios más recientes: el de la Fundación
SM
sobre los jóvenes de nuestro país (1999) y el de la Sociedad General de Autores y Editores (
SGAE
) sobre hábitos de consumo cultural (2000).

Las encuestas del Ministerio de Cultura analizan el tiempo dedicado por los españoles a distintas actividades de ocio —deporte, radio y televisión, lectura de libros y diarios, y asistencia a espectáculos, fundamentalmente— y lo relaciona con distintas variables: edad, nivel educativo, categoría ocupacional, estado civil, carga familiar… ¿Y el sexo? ¿Existe alguna diferencia entre el comportamiento cultural de las mujeres y hombres?

Existe, y a primera vista coincide con la dicotomía fuera/dentro de casa. Ellos dedican algo más de tiempo que las mujeres al cine, teatro y conciertos, y muchísimo más a las actividades deportivas, ellas más a la televisión y radio y a la lectura de libros. La divergencia es especialmente marcada en la etapa de crianza de los hijos. Entre los veinticinco y los cuarenta y cuatro años se da «un máximo en la superioridad femenina» en actividades realizadas dentro del hogar (escuchar música, ver la televisión, escuchar la radio, leer) y «un máximo en la inferioridad femenina» en las que se

realizan fuera del hogar (deporte, cine, teatro, conciertos) (Gil Calvo, *La era…*,
p.
59).

Lo sorprendente empieza cuando se comprueban diferencias que son independientes de la edad, el nivel de estudios, la carga familiar y profesional. El ejemplo más claro nos lo da un grupo homogéneo, el de los estudiantes solteros menores de veinticinco años: ellos optan por el deporte, los conciertos y la lectura de diarios, y ellas por la lectura de libros (*ibíd.*,
p.
130). El dato es corroborado por el estudio de la Fundación
SM
: entre los jóvenes españoles, la lectura es una actividad habitual para el 74,5% de las chicas, frente a un 60% de los chicos (
p.
365).

Los datos recogidos por el Ministerio de Cultura entre 1978 y 1990 concuerdan con los que refleja el estudio de la
SGAE
(
p.
119): leen casi todos los días el 22,4% de las mujeres, contra el 17,4% de los hombres (aunque la media semanal de horas de lectura no es muy distinta: 5,1 contra 4,9; se excluye del estudio la lectura de libros profesionales). Y el superior interés de las mujeres por la cultura y la lectura se refleja también en su actitud frente a la prensa. Aunque los hombres son los principales lectores de periódicos (lo lee casi todos los días el 39,8% de la población masculina contra el 22,7% de la femenina), sobre 100 lectores hombres de prensa diaria leen las secciones de cultura y espectáculos 41,7 y de crítica literaria 20,7; sobre 100 mujeres que leen el periódico, leen los apartados de cultura y espectáculos 47,3, y de crítica de libros 26,6 (SGAE, pp. 131-134).

«La conclusión más llamativa» de las encuestas, resume Gil Calvo (*La era…*,
p.

120), «es la de constatar la superioridad absoluta y relativa de las españolas sobre los españoles en materia de lectura de libros». Se impone inmediatamente la pregunta: ¿por qué?

¿Porque tienen más tiempo libre? Todo lo contrario: tienen menos. A medida que aumenta la tasa de empleo femenino, con la consiguiente doble jornada, el tiempo culturalmente disponible para las mujeres disminuye respecto al de los hombres: mientras que en 1978 era el mismo para ambos sexos, en 1990 ellas disponían de 956 horas anuales para actividades culturales, contra 1.100 (un 15% más) para ellos (*ibíd.*,
p.
47). Hagamos un pequeño inciso histórico para observar que cuando hablamos de tiempo libre no debemos preguntarnos sólo *cuánto* tienen uno y otro sexo, sino *cómo* se permite o fomenta que lo empleen unas y otros. Quizá ahora mismo la diferencia no es grande, pero tradicionalmente los hombres han disfrutado de una libertad y por lo tanto variedad mucho mayores que las mujeres en cuanto a actividades de ocio, caza, viajes, taberna, burdel… Para las mujeres, desde el punto de vista de la castidad, que era el que se aplicaba para enjuiciar todas sus actividades, la lectura presentaba una ventaja: era algo que se hacía a domicilio, que no ponía en entredicho el encierro doméstico. Lo aconsejaban, pues, ya desde el siglo XVI, los moralistas, como Vives o Moro, si bien vigilando estrechamente qué leían, no fuera que lo que se ganaba por un lado se perdiera por otro, inflamando su imaginación. Como dice Le Doeuff (
p.
219), «hemos heredado una cultura que piensa lo que debe hacerse con el intelecto de las mujeres en función de la moral sexual». Pero volvamos a las estadísticas: nos estábamos preguntando por qué las mujeres leen más, aquí y ahora.

¿Porque pasan más tiempo en el hogar? En parte, pero en una parte muy pequeña. Es cierto que las mujeres dedican a actividades dentro del hogar el 94% de su tiempo culturalmente disponible, pero los hombres no les van muy a la zaga: en su caso es el 91%. Sin embargo, la parte de ese tiempo que dedican a leer libros las mujeres es un 20% mayor que en el caso de los hombres (Gil Calvo, *La era…*,

p.
122).

Si los factores externos, circunstanciales, influyen tan poco, habrá que buscar otras explicaciones. Y no parece muy difícil, teniendo en cuenta la situación actual de las mujeres.

Hace apenas un siglo, Georg Simmel podía escribir que las mujeres son «seres menos históricos» que los hombres (
p.
111), pues su vida cotidiana había cambiado menos a lo largo del tiempo que la vida masculina. Hoy se diría lo contrario: en unas pocas generaciones la condición femenina ha evolucionado de modo vertiginoso, y las mujeres se enfrentan a una serie de interrogantes inéditos sobre su presente, su futuro, su identidad. Y esas encrucijadas vitales las empujan a buscar el saber. Es la suya una curiosidad no puramente especulativa, no escindida de lo cotidiano, lo emocional, lo corporal, sino enraizada en ello, pero que las lleva más allá. Eso explicaría el hecho de que las mujeres lean más que los hombres —y estudien más, vayan más al teatro o a museos o a conferencias—, y también nos ayudaría a entender por qué se interesan más por los libros de o sobre mujeres y por los estudios de tipo humanístico.

En Estados Unidos se ha acuñado la expresión «novelas que cambian vidas»; descontando la exageración publicitaria del eslógan (que se aplica a *bestsellers* feministas, como *Mujeres* de Marilyn French), una no puede dejar de recordar ese personaje arquetípico de la novela decimonónica, la mujer insatisfecha que devora novelas, y para quien la literatura es una cuestión de vida o muerte[1]. También le viene a la mente aquella frase de Doris Lessing: *Y leía, leía, leía. Leía para salvar mi vida…* o esta anécdota que narra Joanna Russ (
p.
132):

«Recuerdo a un catedrático inteligente y liberal que una vez a principios de los setenta me habló de lo desilusionado que estaba de la literatura. (Él había llevado sus ideales hasta el punto de dar clases en una cárcel próxima). ¿No pensaba yo —me preguntó— que la lectura era… digamos, un lujo? ¿No había algo frívolo y lujoso y bien mirado, profundamente trivial en eso de sentarse sin

más ni más en una habitación y leer un libro?

»Y allí estaba yo con *Política sexual* [de Kate Millett] y *Pequeños cambios* [de Marge Piercy] (para empezar) en el bolsillo.

»—Oh, no —dije—. Oh, Dios mío. Dios santo, no».

¿Y qué leen las mujeres?

«Cortázar decía que hay lectores macho y lectores hembra. El lector hembra traga mucho y el lector macho no traga. Es algo que no coincide siempre con ser mujer u hombre, sino con una actitud crítica ante lo que recibes. Y ahora tenemos mucho lector y espectador hembra. Se nota en que tienen más clientela los libros y los programas con contenidos emocionales que intelectuales o de reflexión. […] Sí, hay una literatura femenina; se nota en que te tira para atrás porque apesta. Con toda esa emotividad sin filtro y el superprotagonismo del sentimiento femenino, el punto de vista de raza oprimida. Y no hablo de escritoras como Marguerite Duras y Marguerite Yourcenar, que han hecho cosas magníficas, sino de toda esa literatura mal escrita que utiliza como coartada el ser escrita por o para mujeres. Y que sólo por eso es aceptada y hasta celebrada. Se está promocionando a la mujer en todas las áreas por el solo hecho de ser mujer. Como si ser mujer te autorizara ya a escribir mal. […] También hay muchos hombres que se han apuntado a hacer ese tipo de literatura al darse cuenta de que tienen un público asegurado» (Citado en Pepa Roma, pp. 86-87).

Lo que antecede es una opinión, tan personal y subjetiva como se quiera, pero me temo que no aislada, sino influyente y representativa. Influyente porque su autor publica una columna semanal en el periódico más leído del país; representativa por cuanto son muchos —véanse las citas del apartado «Críticos y criticadas»— quienes comparten las ideas (por llamarles de alguna manera) que el periodista en cuestión expresa aquí en su forma más cruda, como son las siguientes:

—Considerar que cuando la autora es mujer, la mala literatura es la norma y la buena la excepción (mientras que como todo el mundo sabe los hombres sólo una vez cada mil años, por despiste, producen algo que no sea una obra maestra).

—Colocar la *ecuación femenino = malo* y *malo = femenino* en el terreno de las esencias, confortablemente a salvo de los hechos. Así, aun en el caso de que se demostrara que las mujeres son mejores lectoras que los hombres, el buen lector seguiría siendo «lector macho» y el malo «lector hembra», pues lo bueno es masculino y lo malo femenino por definición, sin que importe el detalle de si coincide o no con ser mujer u hombre.

Pero lo que ahora quisiera analizar no son los juicios de valor, sino el juicio de hecho: ver si es cierta esa suposición tan frecuente según la cual las mujeres leen sólo o principalmente libros que tienen a mujeres por autoras, protagonistas o expresas destinatarias.

Empezaré señalando dos fenómenos nuevos en el mundo editorial español de este último cuarto de siglo. Por un lado, las fronteras entre «lo literario» y «lo comercial» se han difuminado. Ya no puede hablarse de dos públicos, uno mayoritario y tosco, otro minoritario y exquisito, que se dan la espalda, sino más bien de un abanico que permite, entre los dos extremos, graduaciones progresivas. El síntoma más claro de este nuevo estado de cosas es el llamado «*best-seller* culto». Se llama «*best-sellers* cultos» a las obras literariamente estimables que *sin embargo* se izan a la lista de los más vendidos. (Si mal no recuerdo, los primeros casos que se dieron en España y a raíz de los cuales se inventó esa etiqueta fueron *El amante* de Marguerite Duras en 1984 y *La insoportable levedad del ser* de Milán Kundera en 1985). No es que eso no hubiera ocurrido nunca antes (ocurrió con el *Quijote*, sin ir más lejos), pero era mucho más raro. Ahora el caso se da con relativa frecuencia. Tampoco es que las fronteras hayan desaparecido, pero se han hecho permeables: la intersección entre los «lectores cultos y exigentes» y los «lectores ocasionales o con poco criterio» se ha ampliado ostensiblemente.

Por otra parte, el público es movedizo, mucho más receptivo e inestable que antes de la transición. Surgen y se suceden las modas, algunas más efímeras, otras más duraderas: ensayo político, filosofía oriental, novela negra, novela histórica, gastronomía, investigación política, humor, biografía, viajes… Una de estas modas la constituyen los llamados «libros de mujeres», categoría que engloba obras de género diverso (ensayo, biografía, novela, relato, miscelánea…) escritas —generalmente aunque no siempre— por

mujeres, que tienen a mujeres por protagonistas y la condición femenina por tema principal.

El fenómeno empieza, creo, en los años setenta y ha ido *in crescendo*. Para citar nada más algunos de sus hitos mencionemos *Te deix amor la mar com a penyora*, de Carmen Riera (1975); *Miedo a volar*, de Erica Jong (1977); *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets (1978); *Crónica del desamor*, de Rosa Montero (1979); *Frida Kahlo*, de Rauda Jamis (1988); *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes (1989); *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, de Carmen Rico-Godoy (1990); *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaite (1992); *Azul*, de Rosa Regás (1994); *El sentir de las mujeres*, de Nativel Preciado (1996); mi propio *Madres e hijas* (1996); *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarria (1997); *Moras y cristianas*, de Magdalena Lasala y Ángeles de Irisarri (1998); *Diario de Bridget Jones* de Helen Fielding (1998)… Todos ellos son obras de autoras en aquel momento poco o nada conocidas (o conocidas sólo como periodistas), y casi todos salieron a la luz sin el aval de un premio u otra forma de publicidad previa, a pesar de lo cual vendieron de 50.000 ejemplares para arriba. Ahora mismo, mientras escribo estas líneas, dos obras de este tipo ocupan (… pero no copan) la lista de los más vendidos: *Mujer en guerra*, de Maruja Torres, y *Solas*, de Carmen Alborch.

Permítaseme hacer, antes de seguir adelante, un paréntesis, y aclarar lo que de otro modo parecería una confusión entre lo sociológico y lo literario. La obra literaria, como cualquier creación artística, se nutre de un sustrato social, histórico, político. No se quiere decir con ello que la literatura refleje mecánicamente la realidad social, pero sí que las circunstancias colectivas están de algún modo presentes en la obra. En este sentido, lo sociológico y lo literario son vasos comunicantes. En cambio, y si abandonamos el terreno de los hechos para entrar en el de los valores, es evidente que la *calidad* de una obra no tiene nada que ver con su valor o interés sociológico. El hecho de que una obra consiga expresar, de forma asequible, tal o cual fenómeno social, puede redundar en un éxito de ventas, pero ello no demuestra su calidad literaria. Ni lo contrario: recuérdese el ejemplo de *Werther*, que hizo furor, como

expresión que era de un nuevo estado de ánimo con el que se identificó la juventud de toda Europa, y que seguimos leyendo dos siglos después. Calidad y éxito obedecen a criterios diferentes: no están en proporción directa pero tampoco en proporción inversa. Ciertamente, entre los numerosos títulos pertenecientes a la categoría que hemos llamado «libros de mujeres», la gran mayoría de ellos serán olvidados y sólo unos pocos seguirán interesando dentro de cincuenta o cien años; pero lo mismo puede decirse de los infinitos títulos no pertenecientes a esa categoría.

Sigamos. Las estadísticas nos dicen, por un lado, quién lee y por otro, qué se lee; pero no nos dicen quién lee qué. Cierto, tenemos algunas pistas: según el informe de la
SGAE
(
p.
126), de entre las mujeres que compran libros, el 65,8% se inclina por las obras de creación literaria y el 34,8% por las de información y divulgación, mientras que entre los hombres la proporción es respectivamente del 56,0 y del 44,0%. Pero estos datos se refieren a conceptos muy amplios, demasiado imprecisos para contestar nuestra pregunta, que es doble: quién lee los «libros de mujeres», y qué leen las mujeres.

En cuanto a la primera, hay razones obvias para pensar —y lo vemos a nuestro alrededor— que los «libros de mujeres» son leídos, principal si no exclusivamente, por mujeres. Pero de ello no se sigue —contra lo que pudiera parecer— la respuesta a la segunda.

Recordemos algunos de los datos que dimos más arriba. Las obras firmadas por mujeres no representan sino un 20%, aproximadamente, de lo que se publica y de lo que más se vende. El 80% restante son obras masculinas. Si las mujeres dedicasen a la lectura dos horas por cada ocho que le dedican los hombres, habría alguna base para suponer que ellas leen libros escritos por mujeres y ellos, libros escritos por hombres. Pero resulta que las mujeres leen doce horas por cada diez que leen los hombres. ¿Podrían alimentar ese tiempo de lectura limitándose a una categoría de obras que representa no más del 20% de la producción editorial? Y a la inversa, ¿podrían los lectores hombres consumir el 80% de lo que se publica en menos tiempo del que las lectoras invierten en

leer el 20% restante?

En cuanto a la calidad, puede haber algún modo indirecto de averiguar quién lee la mejor literatura. ¿Quién es hoy el público de los clásicos? No podemos saberlo a ciencia cierta, pero parece lógico suponer que antes leerán a Shakespeare, a Proust, a Cervantes, los estudiantes de letras que los de ciencias o técnicas. Pues bien, ésta es la distribución por sexos, aquí y ahora, en la Universidad: 50/50, más o menos, en ciencias experimentales (biología, matemáticas, química, física…); 75% de hombres en las carreras técnicas (arquitectura, ingeniería), y en humanidades (filología, bellas artes, filosofía, ciencias de la educación, historia, biblioteconomía…) 65% de mujeres[1].

Todo esto, claro está, es muy aproximativo. Para hablar con precisión necesitaríamos muchos otros datos: al analizar la producción editorial, por ejemplo, sería útil saber no sólo el número de títulos de mujeres y hombres sino los tirajes (número de ejemplares) de cada uno de ellos, y al examinar los hábitos de lectura nos interesaría más conocer el número de libros leídos que las horas dedicadas a hacerlo, etcétera. Pero creo que con los que tenemos, es posible suponer que los «libros de mujeres» son leídos por mujeres, pero de todo punto imposible afirmar que las mujeres leen sólo o principalmente dichos libros.

En resumen, las cifras apuntan a que las mujeres forman, aquí y ahora, la mayoría del público lector, el público que lee —en principio— todo lo que se publica. Pueden tener, y creo que tienen, preferencias en cuanto al género literario, en cuanto al tema, en cuanto al tono… y un interés especial —pero ni mucho menos exclusivo— por los libros de o sobre mujeres. Pero ni leen sólo esos libros, ni leen sólo literatura de segunda categoría.

Integración/segregación

He hablado de los «libros de mujeres»; son una de las manifestaciones de lo que puede llamarse política de segregación, que coexiste con otra política, la de integración. Me gustaría, ahora, examinar una y otra más de cerca.

Para ello repasaré algunas actividades que reúnen a escritores en persona (congresos, mesas redondas, jurados, ciclos de conferencias…) así como publicaciones que agrupan sus textos (antologías, colecciones de narrativa, publicación seriada de relatos en la prensa…) y otras que no corresponden exactamente a ninguna de estas categorías (premios literarios). Para mayor comodidad, usaré el término *colectivos* para referirme a todas ellas. Como decía, observamos dos tendencias, que pueden considerarse contradictorias o complementarias.

a) La gran mayoría de estos colectivos son mixtos: están abiertos a mujeres y hombres y no toman el sexo de los autores como criterio en ningún sentido. Por lo menos ésa es la teoría.

b) Existen otros colectivos explícita y exclusivamente femeninos.

Así, por poner un ejemplo, de entre las principales antologías de relato breve en castellano publicadas en España en los últimos años, siete son mixtas (*Relatos para un fin de milenio, Antología del cuento triste, Aquel verano aquel amor, Mc Ondo, Páginas amarillas, Los cuentos que cuentan* y *Cien años de cuento español*) y tres femeninas (*Cuentos de este siglo, Vidas de mujer* y *Mujeres al alba*).

Antes de sopesar los pros y los contras de una y otra política, intentemos examinarlas más de cerca.

1) Integración

La política de integración no plantea ningún problema teórico en la medida en que encaja con la ideología igualitaria dominante. Pero veamos cómo se aplica.

Que en un grupo de escritores la proporción de mujeres sea inferior a la de hombres no es más que un reflejo de la realidad: como ya hemos visto —aunque ignoremos las razones; ésa es harina de otro costal— las obras con firma femenina representan solamente en torno a un 20% de lo que publican las editoriales. Si un colectivo cualquiera refleja esa proporción, se puede suponer que no ha habido prejuicio alguno, ni a favor ni en contra. Si se aparta ostensiblemente de ella tenemos derecho a preguntarnos a qué se debe la diferencia.

Esa diferencia puede darse, en teoría, tanto a favor de las mujeres como en su contra. De la primera posibilidad no conozco ningún ejemplo. Por el contrario, ocurre que colectivos supuestamente mixtos (al menos no mencionan explícitamente el sexo de los autores como criterio de selección) no incluyen mujeres. Ninguna había ente los veinte participantes en el congreso *La novela en Europa*, (Madrid, 1993); ni entre los treinta y nueve poetas incluidos en una *Antología de la poesía española (1939-1975)* publicada en 1999; tampoco figuraba ninguna entre los veinticinco invitados al Primer Encuentro de Poesía Europea (Madrid, 1998); ni entre los dieciocho autores incluidos en la antología del cuento español y latinoamericano *McOndo* (1996) y así sucesivamente.

Por otra parte, el criterio consistente en hacer abstracción de la diferencia de sexos no siempre se aplica del todo. Parece coexistir —*dentro* de esa política supuestamente igualitaria— con un criterio contrapuesto, soterrado, que agrupa a las mujeres entre sí y las singulariza respecto a sus colegas hombres.

Así, es frecuente que cuando una o varias escritoras son invitadas a participar en un colectivo mixto lo sean todas juntas y por separado de los hombres. Sucede por ejemplo que un programa de televisión que entrevista a escritores lo haga de forma individual, mientras que si se trata de escritoras las entreviste a todas juntas (por lo menos si no son muy conocidas). O que tal periódico o revista las presente en bloque (como en los reportajes de *Época* y *Qué Leer* que mencioné al principio). O que la prensa destaque, por

encima de cualquier otra característica, su condición de mujeres: cuando en 1994 cierta editorial española inició una nueva colección de narrativa, lo hizo con tres novelas, las tres firmadas por mujeres; pues bien, todos los periódicos que dieron noticia de la misma (*El Mundo*, 3-11-94; *Diario 16*, 4-11-94; *El País*, 4-11-94) destacaron en titulares ese hecho (y no, por ejemplo, la generación a la que pertenecían las autoras, o el hecho de que las tres obras fuesen primeras novelas, u otros denominadores comunes).

También ocurre que su elección obedezca (o al menos dé esa impresión) a criterios distintos a los que ha regido la elección de los hombres. Es curioso, por ejemplo, comprobar cómo una institución, en un momento dado, recluta por primera vez para sus filas a una mujer, y en caso de baja la sustituye por otra, de tal modo que siempre haya una mujer, pero sólo una (o como mucho dos): es lo que lleva ocurriendo en la Real Academia, desde 1978. No menos curioso resulta que sea elegida para formar parte de un jurado, o participar en un debate, o ganar un premio literario, una mujer que reúne dos o más de estos ingredientes: ser mucho más joven que los demás (los hombres); resultar fotogénica; frecuentar las pantallas televisivas o las revistas del corazón; haberse dado a conocer escribiendo sobre temas eróticos; hacer declaraciones polémicas y en general, llamar la atención o suscitar escándalo (porque aunque parezca mentira, todavía hay gente dispuesta a dejarse escandalizar por algo). Cuando eso ocurre, es lícito sospechar que la mujer en cuestión ha sido elegida no tanto por sus méritos (aunque los tenga) como por el deseo, por parte de los organizadores, de acallar la mala conciencia o de conseguir una mayor visibilidad mediática; y que lejos de representar un primer paso sirve para cerrar el paso a sus congéneres.

2) Segregación

¿Qué justificación puede darse a una política, la de segregación, que choca de frente con la ideología más comúnmente aceptada?

En principio, parece que esas justificaciones podrían ser de dos tipos. O bien se afirma que no existen diferencias entre la literatura escrita por mujeres y la escrita por hombres, pero se observa que unas y otros están muy desigualmente representados en los

colectivos existentes; se crean entonces colectivos de mujeres como táctica, como grupo de presión. O bien se afirma que los textos escritos por mujeres presentan características comunes, con lo cual una antología de escritoras tiene la misma justificación que otra que utilice como criterio de selección la fecha de nacimiento de los autores (así lo hace *Páginas amarillas*), su nacionalidad y lengua (caso de *Cien años de cuentos*, subtitulada *Antología del cuento español en castellano*) o la época en que publicaron (*Cuento de la posguerra*).

Veamos ahora, en la práctica, por cuál de estos argumentos se decantan las organizadoras de colectivos únicamente femeninos. Si revisamos las antologías (que tienen la ventaja, respecto a ciclos de conferencias u otras iniciativas, de materializarse en letra impresa y llevar prólogo), encontraremos distintas actitudes. Algunas, las más documentadas, definen un grupo (poetas o cuentistas, de tal país, lengua o generación) y explican sus características comunes: es el caso de la antología de cuentos *Doce relatos de mujeres* (Navajo, 1982), la de poesía *Ellas tienen la palabra* (Benegas y Munárriz, 1997) o el ciclo de conferencias reunido en el libro *De mujeres, identidades y poesía* (García Rayego y Sánchez Pardo, 1999).

Pero también hay otras antologías exclusivamente de mujeres que no contienen ninguna reflexión teórica para justificar su criterio de selección: ni siquiera lo mencionan, o incluso afirman no haber querido entrar en la polémica de si existe o no una escritura femenina. Podría argüirse que *justificar* una antología (o un premio, colección,
etc.
) de mujeres es tan innecesario como lo sería buscar un fundamento teórico para una antología, colección o lo que sea de novela histórica, narrativa erótica o cuentos de fútbol: responde a la demanda del mercado, y eso basta. Pero las cosas no son tan sencillas. Escribir sobre historia, fútbol o erotismo es una especialización deliberada por parte de las o los autores; ser mujer no es deliberado ni estamos todos de acuerdo en que produzca un resultado literario específico; no se puede ignorar que estamos trabajando en este caso —no así en los otros que he puesto como ejemplo— con un concepto muy controvertido. La aparente

paradoja que se da cuando el prólogo de una antología afirma la irrelevancia de un dato (el sexo de los autores) que es precisamente el elegido para efectuar la selección se explica, a mi modo de ver, si se tienen en cuenta dos fenómenos que no pueden haber pasado desapercibidas: la demanda de un sector del mercado y la hostilidad de un sector de la crítica. A la primera responden efectuando la antología; a la segunda, quitando hierro ideológico a su iniciativa.

Tanto la política de integración como la de segregación pueden justificarse. Por lo demás, no tienen por qué ser incompatibles. Se basan en criterios distintos pero no mutuamente excluyentes: una antología de poetas mujeres puede muy bien coexistir —coincidiendo algunos de los nombres— con otra de poetas jóvenes o de poesía mística, y todas ellas con antologías «generales». Pero vale la pena señalar algunos efectos perversos producidos por estas políticas, o por su combinación, o por sus contradicciones internas.

1) Las incoherencias que ya vimos en la aplicación de la política igualitaria (ausencia o infrarrepresentación de mujeres y distintos criterios de selección según se trate de mujeres o de hombres) producen varias consecuencias indeseables:

a) Invisibilidad de las mujeres.

Los responsables de colectivos (antólogos, organizadores de congresos, etcétera) no sienten la necesidad de preguntarse a sí mismos ni de explicar al público si su selección es representativa de la proporción hombres/mujeres realmente existente entre los escritores, ni de preguntarse, en su caso, por qué no lo es; y ello, ni siquiera cuando las mujeres están ausentes por completo. La invisibilidad de las mujeres que hallamos en la lengua contribuye al equívoco: «hombre» significa tanto «ser humano» como «varón», con lo que la inclusión o exclusión de mujeres pasa desapercibida, del mismo modo que es indiferente, a efectos gramaticales, que entre «los escritores» haya muchas, pocas o ninguna escritora. Así, cuando un columnista censura la colección Femenino Lumen por lo mismo, dice, que «no me gustaría una que se llamase Hombres Lumen o Varones Tusquets» («Tampoco esta vez tengo razón», *Babelia, El País*, 1-2-96), se le podría responder que esas colecciones ya existen, pero no se titulan —no necesitan titularse—

Hombres ni Varones, sino que se llaman Novelistas Europeos o Poetas Españoles.

b) Ocultamiento de los méritos de las mujeres.

Cuando a una mujer y sólo una pase lo que pase, o cuando las mujeres incluidas en un colectivo masculino han sido visiblemente escogidas con criterios mediáticos o coloristas, se refuerza la idea de que los hombres son elegidos por sus méritos, mientras que las mujeres lo son por oportunismo, *corrección política* u otros motivos inconfesables. Con ello se oculta, por una parte, el prejuicio masculinista que puede haber regido la elección de hombres para cubrir la mayoría de los puestos, y por otra parte, los méritos de las mujeres (tanto de *esas* mujeres elegidas como por extensión de *todas* las mujeres). En otras palabras: puede haber y hay escritoras con iguales o mayores méritos que sus colegas hombres, pero mientras la política supuestamente igualitaria se siga aplicando como la aplican algunos, siempre parecerá que a los hombres se les recompensa con justicia, mientras que a las mujeres se las pone para quedar bien, vender más o salir en los periódicos.

2) La política de segregación tiene también efectos secundarios peligrosos:

a) Fomenta la creencia de que las escritoras son, antes que escritores / as, mujeres que escriben sobre mujeres y para mujeres, y por lo tanto, de que lo femenino siempre es particular (mientras que lo masculino se confunde con lo universal). Como veremos, esta creencia es asumida por parte de la crítica con efectos desvalorizadores para la obra de las escritoras.

b) En la medida en que se subraya la pertenencia común a un sexo, por encima de las opciones voluntarias e individuales de cada autora en el terreno ideológico y estético, se refuerza la idea de que los hombres son individuos, mientras que las mujeres son más bien avatares de una única identidad («*la* mujer»). Se da a entender que ellos son sujetos autónomos —libres por ejemplo de elegir el tipo de escritura que quieren practicar—, mientras que ellas están definidas por su sexo: a ellos pertenece la libertad, ellas pertenecen a la naturaleza.

c) Cuando prescinde de toda reflexión teórica, la política de segregación adquiere un tono vergonzante. Por más que la solvencia

profesional de sus responsables nos convenza de que éste no es el caso, da la impresión de que nos hallamos ante un simple «montaje» comercial. Ciertamente, la demanda del mercado existe, y es hoy por hoy, me parece, tanto la baza como la cruz que llevan las escritoras. Pero el hecho de que exista esa demanda y esa oferta específicas, y de que esta situación afecte incluso —para bien y para mal— a las escritoras que se resisten a ella, no nos dice nada en el plano teórico.

3) La combinación de ambas políticas tiene también efectos negativos:

a) Mientras que los colectivos mixtos, aun en el caso de que en la práctica incluyan únicamente hombres, definen a sus componentes como «escritores» (o como escritores pertenecientes a una determinada escuela, generación, género literario, etcétera), los colectivos femeninos suelen subrayar la identidad de «mujeres» —no sólo de escritoras— de sus componentes, con títulos como *Vidas de mujer, Mujeres al alba, Ellas tienen la palabra* o *Femenino Lumen*. Esto es seguramente inevitable, pero tiene el efecto preocupante de hacernos creer que hay, por un lado, escritores (quizá todos hombres, casualmente, pero no por ello menos representativos de la humanidad en general) y por otro, mujeres (que casualmente, escriben).

b) Al combinarse las políticas de integración y segregación, las escritoras disfrutan de dos espacios: pueden formar parte de colectivos mixtos y de colectivos femeninos. Este privilegio contribuye a la hostilidad —comprensible, desde luego— por parte de los escritores (y críticos o periodistas) hombres, y probablemente refuerza, de forma inconsciente, la tendencia a excluir a las mujeres de los colectivos mixtos, especialmente de aquellos que representan el baluarte del prestigio (como la Real Academia).

Terminaré dando un ejemplo muy ilustrativo del círculo vicioso del que no conseguimos salir. En su número de julio-agosto de 1999, la revista barcelonesa *Lateral* publicaba una «Antología de cuentos latinoamericanos» de once autores, todos hombres. En una carta publicada en el número siguiente, una lectora se preguntaba: «¿Es que no hay ni una sola escritora latinoamericana que merezca

aparecer en esta antología?», y hacía esta reflexión:

> «Quizá también *Lateral* nos tenga reservada una antología del cuento femenino, en un próximo especial, para que sólo continuemos leyéndonos entre nosotras las mujeres curiosas de nuestras propias producciones y para seguir reproduciendo el gueto del que también nosotras estamos hartas, pero que es el único espacio que nos dejan».

Críticos y criticadas[1]

Por interés profesional y también por gusto, hace muchos años que leo los suplementos literarios de los principales periódicos (*El País, La Vanguardia, El Mundo,*… *Abc*) así como varias revistas especializadas (*Quimera, Lateral, Qué Leer, Leer, Revista de Libros*…); y las alusiones a lo femenino/masculino siempre me llaman la atención.

Lo primero que quiero decir es que la gran mayoría de los artículos de crítica literaria publicados en periódicos y revistas españoles analiza las obras por sí mismas, sin recurrir, para explicarlas, a la pertenencia de su autor o lectores a uno u otro sexo. Tal vez es una lástima, pues si es cierto, como creo, que existe una tradición literaria femenina, conocerla y citarla podría contribuir a la comprensión de las obras que se inscriben en ella. No voy a entrar ahora en este tema, al que dedico la segunda parte del libro; baste señalar que por las razones que sea, al contrario que otras tradiciones y contextos (corrientes estéticas, movimientos políticos, características nacionales o generacionales…), los relacionados con la condición femenina no han entrado, en términos generales, en el ámbito académico. El resultado, como ha dicho Elaine Showalter (*A Literature*…, p. 8), es que la crítica académica, «como encuentra difícil pensar inteligentemente sobre las mujeres escritoras, lo compensa asexuándolas». Por su parte, la crítica periodística tampoco reflexiona con luz y taquígrafos sobre el posible carácter femenino de una obra, pero sí alude a ello como de paso, no para explicar sino para juzgar, introduciendo juicios de valor so capa de juicios de hecho. Juicio de hecho sería afirmar que una obra es femenina,

sea cual sea el contenido que demos a ese adjetivo, pero sin que ello implique por sí mismo valoración alguna. Juicio de valor es afirmar que una obra es buena o mala. Lo que hacen muchos críticos es como en seguida veremos, establecer una sinonimia entre *femenino* y *malo*.

Hay que matizar pues la regla enunciada más arriba, según la cual los críticos no suelen aludir al sexo del autor o de sus lectores. Esa regla tiene excepciones, y esas excepciones no son meramente anecdóticas. Son, por el contrario, bastante frecuentes, y sobre todo, presentan muchos denominadores comunes.

Para empezar, el porcentaje de artículos de crítica literaria que mencionan la identidad o carácter masculino de una obra, de su autor o de sus lectores es, muy exactamente, cero. Diríase que los hombres-escritores o lectores nunca son vistos como representantes del colectivo *varones*, sino como individuos o como representantes de la categoría *ser humano*.

Son en cambio habituales las alusiones a las mujeres y lo femenino. Veamos algunas:

«Waltraud Anna Mitgusch sabe escribir, pero su prosa bordea siempre la línea semiborrada que separa la buena literatura de lo que suele llamarse "literatura de mujeres"» («Otras mujeres», *Diario 16*, 6-9-90).

«Usted, Umbral, no hace literatura obvia y cornucopística como los galos y los sampedros y los mojigatos. Usted hace escritura, y para apreciar la escritura hay que saber leer. Por eso no vende usted tantos libros como los galos que decíamos, pues que ellos redactan para señoras desocupadas de mediana edad y fortuna media que saben leer bastante menos que su tía Algadefina [personaje de Umbral] pero constituyen la clientela básica de los novelones de seiscientas páginas y en cuanto acaban de engullir una cornucopia literaria exclaman arrobadas: "¡Qué bien escrito está! Aunque es un poco fuerte…"» («Umbral: la escritura», *La Vanguardia*, 10-2-95).

«*Una vida inesperada* es, sin duda, una novela desaprovechada a causa de una solución ideológica fácil y complaciente con las lectoras» («Una ocasión perdida», *Revista de Libros*, octubre de 1997).

«Enriqueta Antolín, para conseguir su grupo de lectoras incondicionales, ha abierto la caja de la emotividad, la ha

desparramado por las páginas de su novela con toda una maquinaria repetitiva y obsesiva…» («De mujer a mujer», *Revista de Libros*, junio de 1997).

«Existe un tipo de novela, normalmente escrito por mujeres, que habla de sentimientos a flor de piel y vive en los espacios donde las emociones constituyen el único eje en el que se sustenta la narración. Carla Cerati, al igual que Susanna Tamaro o Francesca Duranti, por nombrar a dos colegas suyas, no plantea grandes cuestiones en sus historias, ni refleja posturas ideológicas, ni se detiene en profundas reflexiones, ni construye un corpus narrativo con suficiente peso como para aguantar y alimentar ese complejo mundo donde las emociones habitan.» («Sentimentalismo y cursilería», *Qué Leer*, octubre de 1997).

Repito que éstas no son, en absoluto, las opiniones y las actitudes de toda la crítica; ni siquiera de la mayoría de los críticos. Pero no se puede negar que algunas ideas misóginas circulan. Estas ideas son siempre más o menos las mismas, pero no las expresan sólo unos pocos críticos ni aparecen única o principalmente en los periódicos reaccionarios. Al contrario, surgen bajo la pluma de críticos variopintos y en las páginas de todos o casi todos los medios consultados. Son básicamente las siguientes:

1) Se confunde o identifica sin más la literatura *de-sobre-para* mujeres. La premisa implícita está clara: un libro que versa sobre mujeres sólo puede interesar a las mujeres. Ya se sabe que lo femenino es particular y lo masculino universal, por lo que no debemos temer que ningún crítico coloque *Moby Dick* o *Ardor guerrero* (novelas en las que todos los personajes son hombres y que versan, respectivamente, sobre la caza de ballenas y el servicio militar) el sambenito de «literatura masculina». (Por favor, que quede claro: *no* afirmo que por tratar sólo de hombres estas obras no puedan ser universales; sólo pido que se aplique el mismo criterio a las obras protagonizadas por mujeres).

2) El carácter «femenino» de una obra (en seguida veremos qué se entiende por tal, aparte de la presencia de mujeres como protagonistas) se atribuye, no a una espontánea preferencia de la autora o autor por ciertos temas, recursos o estilo, ni tampoco a una postura ideológica, sino a turbias maquinaciones mercantiles:

«A estas alturas no es una novedad la literatura juvenil y

femenina, y bienvenida sea cuando es buena, pero tampoco la escrita para jóvenes y mujeres con una exclusiva finalidad comercial» («De mujer a mujer», *Revista de Libros*, junio de 1997).

«… el amplio mercado de la novela femenil [*sic*] en la que decaen hasta escritores de verdad (véanse las últimas novelas de Martín Gaite o Almudena Grandes)» («Pura vida», *Revista de Libros*, diciembre de 1998. Repárese aquí en el masculino, aplicado a escritoras. Amenos que se trate de una errata, lo que ha querido decir el crítico es que si son *de verdad*, no son escritoras sino *escritores*).

«Mujeres y hombres compiten en la actualidad por el trono femenino de la novela fácil y digestiva que proporciona pingües beneficios, pero en ningún caso han creado ni crearán heroínas inolvidables como las de los novelistas del siglo XIX» («La Biblioteca del mañana», *Leer*, número de verano de 1996).

(¿Por qué «la novela fácil y digestiva» es «femenina», si en ella participan «mujeres y hombres»? Respuesta: por fuerza tiene que ser femenina, ya que es mala. ¿Y por qué no sólo «no han creado» —afirmación que podría contrastarse con la realidad— sino «ni crearán» —futurible de imposible comprobación—? Respuesta: porque el axioma según lo cual lo femenino no puede ser bueno jamás se rebaja a someterse a la prueba de los hechos).

3) Cuando un crítico afirma que una obra es de, sobre o para mujeres, o femenina, dicha afirmación implica o introduce un juicio peyorativo. (Lo he observado prácticamente en todos los casos. En cuanto a las excepciones, aparte de ser escasas, no asocian feminidad con elogio, sino que intentan definirla absteniéndose de juicios de valor). Repásense si no los términos utilizados en las críticas que llevamos citadas: «tópicos», «decaer», «efusiones y delirios», «obvia y cornucopística», «fácil y complaciente», «estereotipos y clichés», «repetitiva y obsesiva», «sentimentalismo y cursilería»… Daré sólo un ejemplo más. Cierto crítico hace una valoración muy negativa de una novela ganadora del Premio Planeta: dice que el autor «pincha», califica el libro de «artificioso» y «trivial», afirma que «el estilo, más que despojado como pretende, [es] simplemente delgado»… A estas alturas, la lectora (o el lector; pero imaginemos, por favor, a una lectora) se estará preguntando cómo se explica que hayan premiado una novela tan mala. No se

apure, que todo tiene explicación y ésta es sencillísima: «El grueso de los compradores y presuntos lectores de novelas y especialmente de Planetas», aclara el crítico, «se recluta entre las mujeres». («Los resultados de un Planeta delgado», *La Vanguardia*, 10-11-95).

No es de extrañar que cuando un crítico usa el *adjetivo femenino* sin intención peyorativa se sienta obligado a precisar inmediatamente: «… en el mejor sentido de la palabra»: está claro que el habitual es el peor. (Los dos ejemplos que he encontrado de este uso, «Carmilla vuelve», *El Mundo*, 25-4-98, y «La verdad bien contada», *El Mundo*, 23-1-99, están firmados, creo que no por casualidad, por críticas mujeres, que además son escritoras).

Pues por lo visto todos están de acuerdo en que hay defectos literarios típicamente femeninos. No parece haber en cambio, qué curioso, ni defectos típicamente masculinos, ni cualidades típicamente femeninas. Tampoco hay cualidades típicamente masculinas, pues ya se sabe que son universales. Lo resume a la perfección un precioso artículo (confesaré que es la perla de mi colección) a propósito del Premio Planeta:

«Lara [editor de Planeta] debe tener una encuesta de nombres conocidos por el gran público y aplica el baremo, la cuota de pantalla y suma el resultado al perfil de novela que dicen gusta en sociedad, sobre todo en el ámbito femenino —las damas leen más—, según el cual el relato ha de ser delicado, con encaje, intimismo, sentimiento, cursilería, mucho atardecer, lluvia tras los cristales y una depresión de caballo, y ya tenemos el retrato robot del autor premiado. […] La fuerza, la buena literatura, la cruda realidad, la vida misma, ya no se lleva en la literatura de los premios. […] Como si la literatura fuera un bálsamo o plumero para quitar el polvo a las marujas de clase media» («El Planeta de los simios», *El Mundo*, 17-10-96).

Se divide la literatura en dos mitades. Una, la caracterizada por rasgos tradicionalmente masculinos («fuerza», «crudeza»), que sin embargo no se califica de masculina sino de «buena literatura» a secas: *masculino = universal = bueno*. Otra, la destinada a las mujeres («gusta […] en el ámbito femenino») y que es lo contrario de «buena»: *femenino = particular = malo*. Magistral.

4) Cuando una crítica a la obra de una mujer es elogiosa, el crítico la formula en términos individuales: *esa* obra de *esa* mujer

es buena. En cambio, cuando es mala, algunos críticos (no todos, insisto) atribuyen sus defectos no a la autora como individuo sino al sexo femenino (de la autora; o de la autora y sus lectoras; o de las lectoras, cuando el autor es varón). Algunos llegan incluso a rizar el rizo, y si hacen una crítica elogiosa a la obra de una mujer, aprovechan, ya que mencionan el tema, para advertir lo malas que son las obras de las mujeres en general:

«*Hijas de la noche en llamas* […] constituye un bello soplo de aire fresco en el panorama actual de nuestra narrativa escrita por mujeres, más bien tendente en los últimos años a balancearse por igual entre cutreces y mojigaterías, o a caer en feminismos de cuño añejo o falsos intimismos propios de internados para señoritas» (*Leer*, primavera de 1999).

Como resume Roberta Quance, «no se puede alabar a una mujer sin por lo menos atacar a una o dos más de cierto nombre o incluso a veces a todas las mujeres que antes han sido». Ella bautiza ese método «alabar denostando» y ofrece de él numerosos ejemplos extraídos de la recepción crítica a la poesía española del siglo XX escrita por mujeres («Entre líneas», artículo citado en la bibliografía). En resumen: ¿una obra de una mujer es mala? Confirma la regla. ¿Una obra de una mujer es buena? Lo es por excepción y sin que siente precedente.

Quizá ya es hora de introducir un dato. Vimos que la mayoría (aunque por poca diferencia) de los lectores son lectoras; en cambio, la mayoría (aplastante) de los críticos literarios españoles son hombres.[2] Volveré sobre ello en las conclusiones, pero en todo caso quiero señalar la contradicción interna (o una de ellas) que vicia el razonamiento de los críticos que he estado citando. Pues según ellos, las escritoras o bien sufren la influencia (nefasta, ¿hace falta decirlo?) de su sexo, o lo explotan halagando los prejuicios de sus lectoras, mientras que ellos mismos y los escritores varones ni sufren la influencia de su sexo ni halagan los prejuicios de sus lectores o colegas.

Termino ya. Es instructivo comparar dos críticas que resultan perversamente complementarias, una publicada en *La Vanguardia* y la otra en *Qué Leer*.

En *La Vanguardia*, cierto crítico reseña una determinada obra, cuyo autor es varón. La novela es, según él, «un culebrón», «llena de

lugares comunes», con diálogos «o banales o de un melodramatismo que se presta a la parodia»,
etc.
En fin, es muy mala, de lo que el crítico deduce (*lógicamente*…) que «se dirige al corazón femenino». Luego se lo piensa mejor: no, no está seguro de que sean mujeres los lectores que disfruten de esa novela. Pero que se trate, en la realidad, de hombres o de mujeres es finalmente lo de menos, pues si les gusta la mala literatura, son mujeres en el fondo de su corazón:

«[…] es una novela que se dirige directamente al corazón femenino. No al de las mujeres, sino a este corazón cursi y tierno que tienen tantos humanos, entre ellos los lectores de *bestsellers*» («El culebrón del Planeta», *La Vanguardia*, 8-11-96).

En *Qué Leer* (enero de 1999) nos encontramos con una reseña negativa de una novela firmada por una mujer. La obra es descalificada como «ejemplo de novela de, por y para mujeres». Aquí, lo curioso es que quien firma la reseña es una mujer. La cual, suponemos, no se incluye entre sus compañeras de sexo, pues no se identifica con los supuestos gustos de éstas.

Entonces: ¿de qué hablan los críticos cuando hablan de «mujeres»? La mayoría no habla (a estas alturas empiezo a pensar que vale más así). Pero cuando sí hablan, por «mujer» entienden «escritor o lector con mal gusto literario, cualquiera que sea su sexo».

Esta definición sería tan válida como cualquier otra, si no fuera por un pequeño inconveniente: no coincide con la del común de los mortales, los cuales, cuando ven a un ser humano con curvas, creen ingenuamente que se trata de una mujer, sin tomar la precaución de preguntarle por sus lecturas.

Pero no hay que desanimarse. El malentendido es fácil de disipar. Corresponde hacerlo a las mujeres, claro está, pues ellas son las acusadas y sobre ellas, como es lógico, recae la presunción de culpa y por lo tanto la carga de la prueba. Pero como digo, es muy fácil. Basta que la lectora o escritora demuestre que aunque *parece* una mujer, o incluso, en cierto modo, *es* una mujer, *en realidad* no es una mujer. Vamos, que es una mujer pero no una *mujer*. No sé si me explico, pero insisto en que si se presta un poco de atención se verá que es muy sencillo. Se trata de ofrecer una prueba irrefutable

de que una, si bien a primera vista podría confundirse con una mujer, sólo lo es en el sentido que da a esta palabra el vulgo ignaro, y no en el que le dan los especialistas en el tema, esto es, los señores críticos literarios. Una prueba: ¿qué prueba? El periodista citado más arriba nos ofrece amablemente una pista. Recordemos sus palabras: «Sí, hay una literatura femenina; se nota en que te tira para atrás porque apesta […]. Y no hablo de escritoras como Marguerite Duras y Marguerite Yourcenar, que han hecho cosas magníficas, sino de toda esa literatura mal escrita que utiliza como coartada el ser escrita por o para mujeres»,
etc.
Bastará pues que las interesadas demuestren que están a la altura de Duras o Yourcenar (que es la altura mínima a la que está cualquier varón que coja la pluma, cosa bien sabida y que hace innecesaria, para ellos, cualquier demostración). Y si los señores críticos estiman que la prueba ha sido satisfactoria, serán absueltas… por esta vez y sin que siente precedente, pues no olvidemos la irresistible tendencia de las féminas, en cuanto se relaja la vigilancia, y hasta si son «escritores de verdad», a «decaer» en la «novela femenil». Y es que, se pongan como se pongan, son mujeres al fin.

Universidad y Academia

La impresión de que las mujeres *arrasan*, de que han desembarcado como invasores extraterrestres en el planeta literario corrompiendo —y convirtiendo en oro— todo lo que tocan, puede ser falsa, pero provoca una hostilidad muy cierta en parte de la prensa. Y aquí es donde intervienen —o donde podrían intervenir— las instancias de prestigio: los premios oficiales, la Academia y la Universidad, que suponemos *au-dessus de la mêlée*.

Respecto a los premios, veamos algunos datos:

a) El Premio Cervantes (el «Nobel español») ha recaído, desde su creación en 1975 hasta la convocatoria de 1998, en veintidós escritores y dos escritoras (8%).

b) El Premio Nacional de las Letras Españolas, que se convoca desde 1984, lo han obtenido trece hombres y dos mujeres (13%).

c) El Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Narrativa lo han ganado veinte autores y dos autoras (10%).

d, e, f) Tanto en la modalidad de ensayo como en la de poesía, han obtenido el Premio Nacional de Literatura veinte hombres y cero mujeres. En la de teatro, creada en 1992, lo han ganado siete hombres y ninguna mujer.

g) En la modalidad de literatura infantil y juvenil, han obtenido el Premio Nacional de Literatura seis mujeres sobre un total de veintiuna convocatorias (29%).

¿Cómo interpretar estas cifras? Para juzgar de la proporción o desproporción entre la presencia de mujeres en los catálogos editoriales y en los premios institucionales, sería necesaria una investigación que analizase la producción editorial no sólo del año 1999 (como yo he hecho, muy por encima, al principio de este capítulo) sino en todo el período que abarca cada uno de los premios. En su defecto, nos limitamos a señalar que la presencia

femenina en uno de los ámbitos literarios más prestigiosos es muy minoritaria; y por otra parte, lo que ya se insinuaba en los datos que vimos al principio: la incorporación de mujeres a la escritura ha sido y sigue siendo muy dispar según los géneros literarios (en este aspecto los premios parecen reflejar, *grosso modo*, los datos editoriales).

Veamos ahora el ámbito universitario. No quisiera caer en esa actitud tan típicamente española de suponer que todo lo que se hace al otro lado de los Pirineos —o del Atlántico Norte— es preferible a lo que se hace o deja de hacer aquí; y no cabe duda de que los *Women's Studies* de los países anglosajones tienen el lamentable efecto de aislar la literatura de mujeres, acercándola al campo de la historia, la sociología o la política y alejándola de la literatura sin adjetivos. Sin embargo, me parece que el hecho de agrupar y estudiar las obras escritas por mujeres tiene también varios efectos positivos, por lo menos en una primera etapa. Entre ellos, el de contrarrestar la imagen de la «literatura de mujeres» como un fenómeno puramente comercial y mediático, indigno del interés de las lectoras y lectores cultos. En Inglaterra y Estados Unidos, en pocos años —segunda mitad de los setenta— se publicaron varios ensayos importantes: ante todo el de Kate Millett (que era, recordémoslo, una tesis doctoral), en 1975, seguido por los de Ellen Moers (1976), Elaine Showalter (1977), Sandra Gilbert y Susan Gubar (1979)… Estos libros lanzaron un debate que sigue vivo, con una producción bibliográfica incesante, y que ha rebasado ampliamente las fronteras de la Universidad.

Pero en España sucede algo muy curioso. Por una parte, las profesoras universitarias que se interesan por la literatura escrita por mujeres y sus posibles denominadores comunes suelen elegir como campo de estudio no la literatura española, sino la anglosajona. Por otra, quienes estudian la literatura escrita por mujeres españolas no son profesoras españolas sino anglosajonas, o españolas que enseñan en Universidades británicas o norteamericanas. Quizá la explicación radica, sencillamente, en que la tradición en que se fundamentan todos estos estudios —y por lo tanto la bibliografía de la que parten— es anglosajona, pero lo cierto es que esa anomalía tiene por efecto contribuir a algo que es ya un defecto endémico de la Universidad española: me refiero a su

escasa proyección extramuros. Así, mientras por una parte un puñado de especialistas goza de un alto nivel teórico, por otra, el debate público no logra salir de un círculo vicioso de tópicos y frases hechas. Con todo, hay signos esperanzadores. En estos últimos años están apareciendo en torno al tema que nos ocupa libros, ciclos de conferencias, seminarios abiertos al público, etc., en algunos casos consagrados a la literatura española [1]. Son otros tantos foros en los que escritoras y lectoras españolas pueden preguntarse por su pasado, su presente y su futuro.

Queda por analizar la Real Academia. Como ya dije, hay en ella una sola escritora; vale la pena retroceder para ver cuál ha sido la historia.

El primer intento de una mujer por ser académica de la lengua fue el de Gertrudis Gómez de Avellaneda, poeta y dramaturga, que solicitó la admisión en 1853 [2]. La Academia se reunió en pleno y por catorce votos contra seis, acordó incorporar a su reglamento una nueva norma: la de no aceptar mujeres. Así, cuando unas décadas más tarde Emilia Pardo Bazán presentó su candidatura, la Academia esgrimió el acuerdo de 1853 para rechazarla. Un nuevo intento, el de Blanca de los Ríos en 1928, fue resuelto negativamente sin que se invocara la resolución famosa: simplemente obtuvo más votos otro candidato. Lo mismo sucedió en 1972, cuando Emilio Alarcos fue preferido a María Moliner. Habría que esperar al fin de la dictadura franquista: en 1978, Carmen Conde fue la primera mujer miembro de pleno derecho de la Real Academia Española, honor compartido solamente con otras dos, Elena Quiroga en 1983 y Ana María Matute, que tomó posesión en 1998 y es actualmente la única, frente a cuarenta y dos varones.

Que yo sepa, nadie en España ha argumentado por escrito la inconveniencia de que haya señoras académicas, con una sola excepción: el escritor y académico don Juan Valera, en un texto de 1891 titulado «Las mujeres y la Academia».

Valera empieza, paradójicamente, afirmando que las «damas ilustres» cuya candidatura ha sido propuesta «valen tanto por su saber, su ingenio, su actividad literaria y su talento de escritoras, como cualquiera de los más dignos entre los inmortales». Asegura también no compartir la opinión de las «escuelas y sectas […] que

sostienen la inferioridad de la mujer en inteligencia». Entonces, ¿por qué se niega a aceptar su ingreso en la institución?

Dejando de lado algunas afirmaciones pintorescas (como profetizar que si las reuniones fueran mixtas, estarían «expuestas […] a que el amor invadiese las almas de los académicos con gran detrimento de la filología»), Valera ofrece las siguientes razones:

1) «La mujer es el complemento del hombre, así como el hombre es el complemento de la mujer; pero sería complemento soso y hasta argüiría pobreza de invención en la mente creadora el hacer del complemento algo igual en prendas, calidades y aptitudes, a lo complementado». Querer convertir a «la mujer sabia» en académica equivale a «*neutralizarla* o querer jubilarla de mujer» (el subrayado es del autor) y «hacer de ella un fenómeno raro».

2) «Las mujeres tienen otros destinos más importantes y grandes que cumplir sobre la tierra»: deben ser «nodriza para el niño, instrumento de deleite para el mozo y paciente enfermera para la cansada y sucia senectud». Quizá «no faltará quien exclame con enojo: ¿Conque esos grandes e importantes destinos que a la mujer concedes, se reducen a dedicarla a tu servicio y regalo doméstico?». Ay, «¡cuánto yerra [exclama apenado don Juan] la mujer que discurre así! ¿Cómo no ve la poesía y la noble elevación de su papel en el hogar doméstico, donde le toca descollar cual reina y señora, establecer y conservar el orden y la economía, ser encanto y consuelo de su marido, espejo de virtud y modestia?», etcétera. En fin: «La mujer que es buena madre de familia —concluye—, me interesa y agrada mil veces más que una académica».

3) «La mujer bien se puede asegurar que ha creado la hermosura y el arte creándose a sí misma. […] Ni la poesía, ni la pintura, ni la escultura hubieran jamás nacido si la mujer no se hubiera hecho antes hermosa».

Como puede verse, nada muy original, sino un ejemplo más de la actitud que ya definió Simmel y analizó Beauvoir: un pensamiento binario en que uno de los términos, el masculino, se toma como referente a sí mismo y se concede el derecho a definir al otro, cosa que hace por oposición, por exclusión y según sus propias conveniencias («me interesa y agrada»). Concretamente, el razonamiento de Valera se basa en uno de los pensadores más influyentes en cuanto al papel de la mujer se refiere: Jean-Jacques

Rousseau, de quien volveremos a hablar más adelante.

Lo más interesante del texto de Valera, me parece, es la afirmación de que la mujer no puede *crear* belleza porque *encarna* la belleza. En algunas artes sobre todo (las que él menciona: pintura, escultura, poesía; no tanto en narrativa), la identificación del sujeto con el varón y de la mujer con el objeto o inspiración del arte (el pintor y la modelo, el poeta y su musa) está tan enraizada que es uno de los motivos que explican la escasez de artistas femeninas. Lo veremos en la segunda parte.

Valera creía que sólo, quizá, dentro de «uno o dos milenios» las costumbres cambiarían lo suficiente para que hubiera mujeres académicas. Se equivocaba en novecientos o mil novecientos años. Pero ¿realmente puede decirse que las mujeres han entrado en la Academia, si veinte años después de que ingresara una sigue habiendo sólo una? Y la visión de Valera de la mujer culta como un «fenómeno raro» ¿podemos pensar que es cosa del pasado, cuando vemos la curiosidad que suscitan las escritoras y cómo se les pregunta una y otra vez por el hecho de que son simultáneamente artistas y mujeres?

«No existe literatura de hombres ni de mujeres, sólo buena o mala literatura»

Terminaré esta primera parte con la pregunta con que suelen también terminar —cuando no empezar: en todo caso, la pregunta inevitable— las entrevistas a escritoras: «¿Existe una literatura femenina?», o «¿Consideras que haces literatura de mujeres?»… Tras escucharla con aparente estoicismo y mal disimulada irritación, la mayoría de las entrevistadas responden o bien con cajas destempladas («Ni lo sé ni me importa») o con una frase-tipo: «No existe literatura de hombres ni de mujeres, sólo buena o mala literatura».

La respuesta es curiosa, pues responde a algo que no fue preguntado. En efecto, la pregunta versa sobre una cuestión de hecho («¿existe, en la realidad, algo que podríamos llamar literatura femenina?»), mientras que la respuesta versa a la vez sobre esa cuestión de hecho («no, no existe») y simultáneamente, sobre una cuestión de valores, en apariencia ajena al tema discutido («la literatura puede ser buena o mala»). ¿Se imagina alguien a un entrevistador preguntando a un escritor argentino?: «¿Considera usted que hace literatura argentina?», y al entrevistado dando por fogosa respuesta: «No existe literatura argentina ni española, sino sólo buena o mala literatura».

Para entender qué está pasando, demos un pequeño rodeo. Sería, desde luego, tedioso —además de interminable— registrar las múltiples manifestaciones de ese *topos* literario que es la hostilidad contra la mujer que escribe, lee, pretende ser culta o simplemente habla. Baste decir que se halla presente en toda la cultura occidental, desde Juvenal en el siglo I d. C. hasta André Gide, Witold Gombrowicz o Roberto Arlt[1], pasando

por *Las preciosas ridículas* y *Las mujeres sabias* de Molière o las *hembrilatinas* de Quevedo. También podríamos traer a colación el refranero, lleno de proverbios que censuran la afición femenina a la palabra y elogian en las mujeres el silencio y la ignorancia: de *mulierem ornat silentium* («el silencio adorna a la mujer») a «mujer que sabe latín, ni tiene marido ni tiene buen fin». En el léxico mismo, son muchos los términos que en nuestra lengua (como en otras) designan y denigran a la vez a las mujeres cultas: *bachillera, marisabidilla…* Pero lo más temible no son esos vocablos, sino el proceso por el que palabras en un primer momento neutras se vuelven peyorativas. Aunque el tema del lenguaje lo trato en la segunda parte de este libro, daré aquí unos pocos ejemplos.

«No puedo oír mi nombre, acompañado por el horrible calificativo de *poetisa*, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase», escribía Ernestina de Champourcin en 1934; y en 1958 Gloria Fuertes:

«Hago versos / Pero no me gusta que me llamen poetisa» (citado en Zavala, V,
p.
185).

Poetisa… Es, simplemente, el femenino de poeta. Pero es un femenino atípico, pues desde un punto de vista lingüístico resulta innecesario. Al igual que *psiquiatra* o *periodista, poeta* no necesita femenino porque no es masculino; es un nombre común que puede aplicarse a hombres o a mujeres. Sin embargo, ya en latín existía *poetissa*, lo que nos hace pensar que desde muy pronto hubo mujeres que escribieron poesía, y que se consideró necesario distinguirlas claramente de los hombres que hacían lo propio. Veamos cómo el diccionario de la Real Academia Española, en su edición más reciente (de 1992) define uno y otro término.

Poeta: El que compone obras poéticas y está dotado de las facultades necesarias para componerlas.

Poetisa: Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas.

Es bastante curioso que la Real Academia haya optado por hacer dos entradas separadas (en vez de reunirlas en una sola, que podría ser: *Poeta, -isa*: Quien compone…) y no lo es menos la disimetría

de la definición. Si *poeta* es «el que compone…», sería lógico que *poetisa* fuera «la que compone…». Recalcar que ésta es una mujer (mientras que no se define poeta como «hombre que compone…») es significativo, sobre todo cuando comprobamos la frecuencia de semejantes definiciones en el DRAE. Así, *alcalde*: presidente del ayuntamiento; *alcaldesa*: mujer que ejerce las funciones de alcalde. El efecto, tal vez no buscado pero en todo caso producido, es dar a entender que la mujer no *es* poeta o alcaldesa; es ante todo y por encima de todo mujer, componga lo que componga o ejerza lo que ejerza. (Véase el apartado «El sexo oculto del lenguaje» de la segunda parte).

Pero volvamos a las poetisas. Ya en el siglo XIX, las autoras de la mejor poesía, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, empezaron a ser llamadas *poetas*, por oposición a las *poetisas*, término que se reservaba a las malas: «No es Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo», escribe un contemporáneo (Zavala, V, p. 45).

Lo mismo sucedió con el femenino de *literato, literata*. «Los que vinimos al mundo un tercio de siglo después que doña Concepción Arenal —recordaba Pardo Bazán— encontramos la opinión igualmente hostil, tal vez más, a las que se conocían por *poetisas* y *literatas*» (*ibíd.*, p. 78); ella, por su parte, utilizaba el *adjetivo femenil*, como distinto de *femenino* y *feminista*. La dramaturga María Lejárraga prefirió atribuir a su marido, Gregorio Martínez Sierra, la autoría de las obras teatrales escritas por ella porque «no quería —dice— empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como un sambenito casi deshonroso sobre toda mujer *literata*» (*ibíd.*, p. 148). Y Clarín atribuye a la Regenta, cuando el médico le aconseja llevar un diario, el siguiente pensamiento: «Si lo supiera el mundo me llamaría cursilona, literata… o romántica» (*ibíd.*, p.

114). El mismo Clarín establece la diferencia entre *poeta* y *poetisa* de este modo: «La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma». Y dentro de la *lógica* que vimos más arriba, según la cual el mal escritor es por definición mujer —aunque sea un hombre—, Unamuno llega al curioso extremo de inventar un neologismo para definir a los malos poetas: los llama «poetisos» (ambos ejemplos citados en García Mouton,

p.
29).

Empezamos así a vislumbrar la explicación a sutilezas lingüísticas que a primera vista parecen incomprensibles. Porque la cuestión, ahora lo vemos, la cuestión crucial y recurrente, es —una vez más— la distinción entre «femenino a secas» y «femenino despreciable»: entre femenino como hecho y femenino como juicio de valor… negativo, naturalmente.

Aquí y ahora, la diferencia ya no pasa por *poeta/poetisa, femenil/femenino, literata/mujer de letras/escritora. Poetisa, femenil, literata* han caído en desuso; *mujer de letras* sigue sin figurar en el diccionario de la Real Academia; *escritora*, por suerte —signo esperanzador—, no está negativamente connotado. Pero como el prejuicio misógino sigue vivo, vivo sigue también el esfuerzo por desembarazarse de él, diferenciando; y creo percibir que ahora la diferencia se está intentando situar entre *femenino* y *de mujeres*. Así, un escritor y periodista, tras presentar elogiosamente la antología *Vidas de mujer*, explica que no por ser de mujeres tiene ese libro el menor asomo de «perfume femenino, que ellas [las autoras], con razón, niegan y detestan» («Ellas son Flaubert», *El País*, 7-2-99). O una escritora, a la pregunta: «¿Crees en la literatura femenina?», responde con el siguiente trabalenguas:

«En su momento, en los años setenta, yo, como tantas otras escritoras, creí intuir que había una voz femenina en la narrativa o en la literatura. Rápidamente me di cuenta de que no y olvidé el tema. Me molesta el adjetivo. Yo cuando escribo intento decir escritura *de mujer* para diferenciarlo porque se ha vuelto como algo despectivo. Incluso me da como náuseas la literatura *femenina*. Pero, en cambio, sí creo que, desde hace siglos, la mujer en la

literatura ha tenido un papel importantísimo. Y lo sigue teniendo y cada vez más. Y que hay una mirada de mujer, más que femenina. Que ve las cosas de otro modo o de un modo distinto y que algunos hombres coinciden con esta mirada» (*Qué Leer*, septiembre de 1999).

¿Qué diferencia crucial, se pregunta una entonces, y que nos había pasado hasta ahora desapercibida, es la que contrapone *de mujeres* por un lado y por otro, en las antípodas, *femenino*? Y recurre al diccionario, donde encuentra: «*Femenino*: Propio de mujeres, perteneciente o relativo a ellas».

Es desalentador ver el tesón, el esfuerzo constante, nunca suficiente, siempre renovado, siempre inútil, con que las escritoras han intentado y siguen intentando desembarazarse de la imagen desvalorizadora que las persigue. Cuando acceden a la literatura, resulta que ser *literata* es ridículo. Cuando escriben poesía, han de demostrar que aunque son mujeres y escriben poemas, no son *poetisas*. Cuando consideran que su literatura tiene algo específico, han de apresurarse a aclarar que es *de mujeres*, quizá, pero no, ¡Dios nos libre!, *femenino*… y así hasta el infinito.

Naturalmente, es perder el tiempo. Los bizantinismos lingüísticos son puro galimatías cuando las distinciones que pretenden establecer resultan ser contradicciones en los términos: es absurdo decir que algo es *de mujeres* pero *no femenino*, o al revés. Porque el problema no está en el lenguaje: está en el sistema de valores, y mientras éste no cambie, el lenguaje seguirá reflejándolo. Si una palabra se libra de la connotación peyorativa —o cae en desuso—, la misoginia se desplazará sobre otra. Así, cuando ya parecía que estábamos de acuerdo en que *femenino* da náuseas, pero *de mujeres* a secas puede pasar, llega uno (en este caso, para más inri, una) y carga el mero concepto *mujer* de sobreentendidos tan pasmosos como los que se deducen de este bonito diálogo:

> *Entrevistadora*: —¿Le molesta que digan de usted que es un escritor de moda?
> *Escritor*: —No, por qué habría de molestarme.
> […]
> *Entrevistadora*: —De moda y de mujeres. Eso ya sí, eso ya sí

le molesta, ¿no?

Escritor: —No, no, no es una cosa que me moleste. Para empezar las mujeres leen más y posiblemente son mejores lectoras. Pero luego hay escritores de público casi exclusivamente femenino, y yo no creo que éste sea mi caso. A veces se emplea esta especie de clasificación como un intento de rebajar a un escritor.

(*El Mundo Magazine*, 20 de agosto de 1995) **[2]**.

Con lo cual vuelvo a lo que me intrigaba al principio: ¿por qué, a la pregunta de si existe una literatura femenina, suele darse como respuesta esa absurdidad que es la fórmula «no existe literatura de hombres ni de mujeres, sino sólo buena o mala literatura»? Y me parece que ahora está claro. Creo —me temo— que a lo largo de todo este capítulo he dado ejemplos más que suficientes de lo que *está en el aire* cuando se dice que algo *es femenino*, o *de mujeres* o *para mujeres*. Así las cosas, y aun suponiendo la más inmaculada buena fe por parte del entrevistador/a, es inevitable que la pregunta signifique implícitamente: «¿Existe una literatura (de la que consideraremos que usted forma parte si no consigue demostrarnos lo contrario) femenina y por lo tanto, mala?»; y la respuesta quiera decir a su vez: «No me juzguen tan deprisa; cierto que existe una literatura buena y otra mala, pero les aseguro que eso no depende del sexo del autor».

Segunda Parte
DEL PASADO AL PRESENTE: O MUJERES O ARTISTAS

Si no conocemos nuestra historia estamos condenados a vivirla como si fuera nuestro destino personal.

HANNAH ARENDT

Una pregunta, tres hipótesis

En el capítulo anterior nos preguntábamos si el hecho de que un escritor resulte ser una escritora influye en las actitudes del mercado, de los medios de comunicación y de la crítica. Ahora aplicaremos la misma pregunta no al terreno sociológico sino al literario, al de las obras. Para ello tendremos que dar un rodeo por la historia. Porque en algún momento hay que formular la inevitable pregunta: ¿por qué ha habido (y como hemos visto sigue habiendo, relativamente) tan pocas mujeres entre los escritores y en general, entre los artistas?

A este interrogante se han dado, a grandes rasgos, tres respuestas, que no se excluyen entre sí. La primera y más obvia tiene que ver con circunstancias sociales: las mujeres no han tenido ni la educación ni la libertad necesarias para ejercer la profesión de artista (como tantas otras). Otra explicación, que puede darse en clave esencialista, metafísica o psicológica, es la que afirma que las mujeres procrean mientras que los hombres crean obras del espíritu.

Por último, se está abriendo desde hace unos años una vía aún poco explorada, pero muy sugerente: la que analiza los posibles mecanismos de exclusión de las mujeres inscritos en el arte mismo. Pues éste constituye, como observa Simmel (
p.
74), una de esas «categorías [que] son por su forma y su aspiración umversalmente humanas, pero en su realización histórica, puramente masculinas». En la historia del arte se materializa una tradición en la cual el sujeto (creador, artista) es masculino, mientras que la mujer encarna la inspiración o el objeto del arte: es la musa, es el desnudo retratado por el pintor, es el «poesía eres tú» de Bécquer[1]. El esquema en el cual el sujeto se identifica con el varón y la mujer con el objeto está inscrito en el instrumento y

vehículo de la literatura: en el mismo lenguaje.

En las páginas que siguen intentaré exponer brevemente los tres planteamientos. No hago otra cosa que resumir una bibliografía que no es nueva —y cuyas referencias iré dando—, pero que en general (salvo la excelente *Breve historia feminista de la literatura española* dirigida por Iris Zavala) es extranjera y no está traducida.

El genio, un cuento de hadas

«¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», se preguntaba la historiadora del arte Linda Nochlin en un famoso artículo de 1972. Cito su texto porque su razonamiento es aplicable a todas las artes, aunque como veremos, Nochlin señala, como algo significativo, que ha habido muchas más creadoras en literatura que en artes plásticas.

La visión del artista que impera desde el Romanticismo es la del «genio»: el individuo que independientemente de sus circunstancias o en lucha contra ellas consigue desplegar un don innato. Es una visión que Nochlin califica de «cuento de hadas»: relatos que «subrayan el aspecto milagroso, no determinado, asocial, del logro artístico» olvidando «la cuestión crucial de las condiciones *generales* de producción del gran arte» (Nochlin, pp. 212-214). La misma idea formula Virginia Woolf, cuyo ensayo de 1929 *Una habitación propia* plantea ya casi todas las cuestiones centrales de la crítica literaria feminista. Al afrontar la «perenne adivinanza» de por qué ninguna mujer figura entre los autores de la gran literatura isabelina, «mientras que cualquier hombre, o eso parece, era capaz de componer una canción o un soneto» lo primero que necesitamos, dice, es saber cómo vivían las mujeres de esa época: «Si aprendían a escribir; si tenían habitaciones propias; cuántas tenían hijos antes de cumplir los veintiún años; en una palabra, qué hacían de las ochó de la mañana a las ocho de la noche» (pp. 41-45).

Es evidente que una de las razones por las que las mujeres no se han dedicado al arte —ni a tantas otras cosas— ha sido su papel en la vida familiar y la falta de control sobre su fertilidad. No es casualidad que la mayoría de las escritoras del pasado fueran monjas, solteras, separadas o por lo menos mujeres sin hijos. Aparte de los ejemplos ilustres que todas recordamos (de Santa Teresa a

Simone de Beauvoir), en algún caso se ha calculado estadísticamente: así, Elaine Showalter muestra que sobre las escritoras inglesas nacidas entre 1800 y 1900 sólo estaban casadas la mitad, contra el 85% en el total de la población femenina adulta (*A Literature*…, pp. 39-40).

Hoy en día, cuando no creemos que el arte deba someterse a regla alguna, sino que valoramos por encima de todo la expresión espontánea del individuo; cuando damos por supuesto que éste, sin necesidad de especiales conocimientos, sin otro requisito que un talento innato, puede ejercer cualquier arte, quizá nos es difícil comprender hasta qué punto eran distintas las circunstancias en la época —hasta, digamos, el siglo XVIII— en que el arte, altamente codificado, era un oficio con estrictos requisitos. Así como para poder pintar había que estudiar el desnudo, para poder escribir se consideraba imprescindible dominar el latín y el griego, llave de acceso a la literatura clásica —modelo obligado para todo escritor— y a la alta cultura en general.

En pintura, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, «el estudio metódico y prolongado del desnudo resultaba esencial para la formación de todo aprendiz de artista»: era la «esencia misma de la pintura de tipo histórico, generalmente considerada el género artístico más noble» (Nochlin,
p.
219). Las mujeres no podían acceder a ese estudio. No es de extrañar, pues, que hasta el siglo XIX, las escasas pintoras que hubo fuesen hijas de pintores —aprendieron sin salir de casa—, ni que practicasen géneros como la naturaleza muerta, el paisaje o el retrato, que no incluían la anatomía del cuerpo humano y que se consideraban de segunda categoría.

Algo parecido se da en el campo de las letras. Hasta el siglo XX, el nivel de estudios de las mujeres era sistemáticamente inferior al de los hombres de la misma clase social. En España, sólo en 1857 se reconoció el derecho femenino a la instrucción primaria; la Universidad les estuvo vetada hasta 1910 y aún en tiempos tan recientes como la generación del 27 comprobamos que ninguna de las escritoras vinculadas a ella tuvo, contrariamente a sus colegas masculinos, educación universitaria. Como en el caso de las pintoras, muchas escritoras eran hijas o esposas de escritores; lo ha

documentado Carmen Simón Palmer en su estudio de un millar de literatas españolas del siglo XIX.

Hasta por lo menos el siglo XVIII la literatura prestigiosa era la perteneciente a alguno de los tres géneros clásicos: épico, lírico y trágico. Se consideraba que los grandes escritores de la Antigüedad habían creado las obras maestras en cada uno de estos campos, obras insuperables que los escritores modernos debían aspirar solamente a imitar (para lo cual debían poder leerlas, de entrada, en sus idiomas originales). En consecuencia, hasta que se planteó la llamada Querella de los Antiguos y los Modernos y empezó lentamente a saldarse a favor de éstos, la única escritura que podían practicar quienes, aun teniendo cierto nivel cultural, no conocían las lenguas clásicas ni las reglas de cada género era una escritura sin pretensiones literarias. La mayoría de mujeres que escribieron lo hicieron fuera de las fronteras de la literatura, fronteras que paradójicamente contribuyeron a ampliar. Por decirlo gráficamente: escribían, pero no escribían libros. Utilizaban la escritura para fines distintos de la creación literaria: poner por escrito la propia vida por orden del confesor (Santa Teresa), mantener correspondencias privadas (Madame de Sévigné), reclamar los derechos de las mujeres (Christine de Pisan, Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft)… A partir del siglo XVII, pero sobre todo XVIII, empezaron a practicar un género literario nuevo, no codificado y desprovisto de prestigio: la novela.

No sólo la falta de estudios y la sumisión a una fertilidad difícilmente controlable apartaban a las mujeres de la posibilidad de dedicarse al arte, sino sus circunstancias, su recorrido biográfico en general. Nochlin repasa la trayectoria habitual de los pintores: aprendizaje con un maestro, participación en concursos, viajes, círculos artísticos, talleres… y algo tan básico, pero también crucial, como poder vivir solo o tratar libremente con sus colegas. Para una mujer, en cambio, en esa época, la independencia se asimilaba a la disponibilidad sexual. Recordemos el cliché que recoge Flaubert en su *Diccionario de tópicos* en la entrada *mujer artista*: *Ne peut qu'être une catin*, «Por fuerza tiene que ser una puta» y entrado el siglo XX, Katherine Mansfield nos muestra en varios cuentos («Cine», «La oscilación del péndulo»…) a mujeres solas que pretenden ser escritoras o actrices pero son tomadas por prostitutas.

Castamente encerradas en el hogar familiar, las artistas o escritoras no dispusieron ni de soledad para crear, ni del trato personal con colegas, maestros, discípulos o rivales que los hombres hallaban en las tertulias, la Universidad, las Academias de pintura o los cafés. Aun en tiempos tan recientes como la primera mitad del siglo XX en España, las mujeres no iban a los cafés ni por lo tanto a las tertulias —como no fuesen en domicilios particulares—. Era inimaginable que una mujer se alejara de su familia para instalarse en una residencia estudiantil de otra ciudad, como hicieron con toda naturalidad Buñuel, Dalí y García Lorca, que se conocieron en la Residencia de Estudiantes. Las mujeres no tenían donde reunirse en tanto que artistas e intelectuales; eso indujo a algunas españolas a crear, en 1926, el Lyceum Club, una iniciativa que fue atacada con virulencia por la prensa conservadora y que de todos modos no sobreviviría a la guerra.

Woolf había hecho observaciones muy parecidas en el campo de la literatura: si bien es cierto, dice, que todo escritor «sufre, especialmente en los años creativos de la juventud, todas las formas posibles de distracción y oposición, para las mujeres […] estas dificultades fueron infinitamente más formidables». Les era imposible «hacer un viaje a pie, pasar una temporadita en Francia o disfrutar del alojamiento separado que a ellos [hombres, aunque fueran pobres] les protegía, por más miserable que fuese, de las exigencias y tiranías de sus familias» (
p.
51). Y Woolf, que por cierto reúne en sí misma todas esas características tan típicas de la mujer artista (era hija de un escritor y estaba casada con otro; contrariamente a sus hermanos, no estudió en la Universidad; no tuvo hijos) ilustra sus argumentos imaginando qué le habría ocurrido a una imaginaria hermana de William Shakespeare, a la que llama Judith, que hubiese tenido el mismo talento y vocación que él. Shakespeare fue al colegio, donde aprendería latín, gramática y lógica, luego se marchó a buscar fortuna a Londres; allí se convirtió en actor y empezó después a escribir y poner en escena sus propias obras. Su hermana no iría a la escuela; sus padres le dirían que se dejara de libros y papeles y remendara calcetines; querrían casarla; ella se negaría y huiría a Londres. Pretendería ser actriz; los hombres se burlarían de ella; un

director teatral la tomaría finalmente bajo su protección; se quedaría embarazada y terminaría quitándose la vida (
p.
47).

Con todo, ha habido más —y desde fecha más temprana— escritoras que pintoras, y no parece difícil adivinar por qué: escribir es algo que se puede hacer discretamente, sin necesidad de un taller ni de material *ad hoc*, e incluso se puede entregar al público la obra sin salir de casa, negociando con el editor por correo y hasta escudándose en un pseudónimo masculino o ambiguo. (No sucede así en el teatro, y no es de extrañar que aun siendo el género más popular e influyente hasta el siglo XIX, haya sido el menos practicado por las mujeres).

Pero no son sólo esas circunstancias inmediatas las que cuentan. Porque escribir en la intimidad del hogar siempre ha sido posible, pero eso no nos explica por qué las mujeres —en número considerable— empezaron a escribir hacia finales del siglo XVIII y no antes.

Ya vimos que hasta por lo menos la Ilustración, se consideró que la creación artística requería unos estudios determinados: en el caso de la escritura, el de los modelos grecolatinos, básicamente; y las mujeres carecían de él. En conclusión, o las mujeres escribían, pero sin pretensiones artísticas —ése fue el caso de las pocas que lo hicieron antes de finales del XVIII—, o accedían a un nivel de educación superior —como empezó lentamente a ocurrir a partir de mediados del XIX—, o se revisaba el concepto de creación, concretamente su dependencia de ciertos conocimientos precisos: fue lo que sucedió con la Ilustración.

Ésta produce efectos ambivalentes en lo que al estatus de las mujeres se refiere. Por una parte, crea un nuevo concepto del yo, que empieza a liberarse de la noción de autoridad. Ese nuevo «yo», sujeto racional, no sometido a ninguna autoridad o dogma, desembocará en el sistema de valores del Romanticismo: culto a la espontaneidad, a la naturaleza, a la originalidad, a la libre expresión de lo subjetivo. Sin embargo, este ideal se reserva a los hombres. Así lo establecen dos de los principales fundadores de la Ilustración, Kant y Rousseau. La autonomía del sujeto, la igualdad y libertad de los individuos, la emancipación de la razón humana

respecto a toda tutela…, se aplican sólo a los hombres. Las mujeres en cambio son identificadas con la naturaleza; no son sujetos sino objeto de conocimiento y deben someterse a la tutela de sus maridos. El sexo femenino es excluido de la ciudadanía, del contrato social y del espacio público en general [1].

Con la Declaración de Derechos del Hombre, la Revolución Francesa libera a los varones de las antiguas diferencias por razón de nacimiento (es decir, por pertenecer a uno u otro estamento social), declarando que todos nacen iguales. Pero las mujeres continúan adscritas al antiguo principio por el cual el nacimiento determina la condición. Coexisten así dos mundos: el nuevo del contrato entre individuos libres e iguales, y el viejo del estatus, precívico y precapitalista. El efecto restrictivo que ello tiene para las mujeres se agrava en el caso de las artistas por otra razón. Mientras que el Antiguo Régimen se basaba en la excepción, el privilegio, el caso particular —es la lógica del feudalismo—, el nuevo aplicará el criterio de universalidad. Como sucedería luego en la Academia Española de la Lengua, la Academia Francesa de las Artes, así como la principal institución artística de la época, el Institut des Arts, prohibieron formalmente el acceso a las mujeres. Élisabeth Vigée-Lebrun, una pintora muy conocida antes de la Revolución Francesa —fue retratista de la familia real—, escribiría en sus memorias: «En aquella época las mujeres reinaban; la Revolución las destronó» (Parker y Pollock,
p.
33). Las imágenes del «artista» y de «la mujer artista» se van separando y diferenciando, y esta última adquiere carácter peyorativo. La «caracterización de la feminidad como antítesis de creatividad cultural» llega al punto de convertir «la noción de mujer artista en una contradicción en los términos» (*ibíd.*,
p.
8).

El efecto de todo ello fue doble. Por una parte, se acentuaba la exclusión de las mujeres de los ámbitos públicos; se dotaba la feminidad de una nueva definición debida básicamente a Rousseau: domesticidad, sentimentalismo, modestia, castidad, dulzura, y sobre todo, identificación de mujer y naturaleza (y del hombre con la cultura). Pero al mismo tiempo, se liberaba la subjetividad y se la

convertía en autoridad suficiente para la creación artística, haciendo innecesario el conocimiento de los clásicos. Quedaba así un resquicio para las mujeres. Lo ilustra una cita, tan ingenua como significativa, de una poeta española del siglo XIX, Rosa Butler y Mendieta. Procede de un poema de 1848 titulado *Mi lira. Fantasía* y cuyo tema es típico de la poesía de mujeres: consiste en explicar y justificar la propia vocación. Cito el resumen que de él hace Susan Kirkpatrick, que ha estudiado exhaustivamente a las poetas románticas españolas (Zavala, V, p. 55):

> «La poeta se representa en una extática contemplación de la naturaleza, la cual es interrumpida por un ángel que viene mandado por Dios a ofrecerle una lira, no para que aspire a competir con los varones ilustres, sino "porque la lira en tus dolores / te sirva de consuelo". Cuando la poeta advierte que "de mí es casi ignorada / de Roma y Grecia la soberbia historia", el ángel le da el mandato poético al que casi todas las poetas de esta época obedecieron: "Canta del cielo / de la tierra, las aves, y las flores […] / y canta tus dolores / las impresiones canta que has sentido"».

Sólo con el Romanticismo pueden empezar a «cantar» quienes ignoran «de Roma y Grecia la soberbia historia». Pero sólo pueden hacerlo —como bien señala Kirkpatrick— a condición de limitarse a «las aves y las flores», «impresiones», «dolores». Sentimientos y naturaleza, el *territorio femenino* por excelencia.

Crear o procrear

Hasta hace muy poco, el reparto de la creatividad entre los sexos ha seguido una línea divisoria clara: las mujeres creaban seres humanos, mientras que la creación de obras del espíritu era exclusiva de los hombres. Una interpretación posible de esa división de funciones es la hipótesis de que las mujeres, satisfechas con la procreación, no sienten la necesidad de otras formas de creación. «El hombre […] quiere […] mostrarse al mundo con sus hazañas, sus obras y las manifestaciones de su ser. Quizá haya aquí un deseo de justificar éticamente su pretensión a la existencia», apunta Simmel (
p.
89) mientras que para las mujeres «la vida es vivida y sentida como un valor que descansa en sí mismo».

Ésa es también la hipótesis de George Steiner (
p.
252): «¿Acaso, de algún modo, en algún nivel primordial para el ser de la mujer, es la capacidad biológica de procreación, de engendrar vida formada, esencial en ella, tan creativa, tan satisfactoria como para subvertir, convertir en comparativamente menor ese engendramiento de personajes ficticios que es la sustancia del teatro y de gran parte del arte representativo? ¿Estará la experiencia femenina del nacimiento de un hijo —una experiencia inaccesible en su esencia a la percepción masculina— tan emparentada al enigma, a la santidad del ser de la vida misma […], que casi excluya el impulso a la rivalidad con un "Dios celoso" que me parece tan crucial para lo estético? —se pregunta, y confiesa—: No conozco la respuesta».

Nosotros tampoco. No es imposible que las mujeres, o muchas de ellas, satisfagan su afán de crear mediante la maternidad: la

procreación y educación de seres humanos es sin duda una forma de creación [1].

Pero ¿se trata de una elección libre? ¿Cómo podríamos determinar hasta qué punto las mujeres han renunciado *motu propio* a crear porque procrear les bastaba, y hasta qué punto no han podido decidir si preferían ser madres u otra cosa, o se las ha disuadido asegurándoles que la procreación debía bastarles? Cuando en 1907 una anónima señorita se dirige a Unamuno exponiéndole su deseo de ser escritora y solicitando su opinión, él se lo desaconseja por diversos motivos. La lengua literaria, le dice, es «un instrumento hecho por hombres y para hombres»; en la expresión de sentimientos íntimos una mujer aparece siempre o impúdica o insincera; de hecho, las mujeres serían mejores científicas que escritoras… Pero el argumento principal es éste: «A la mujer está encomendada principalmente la perpetuación del linaje humano, su persistencia natural, y al hombre la civilización» (Unamuno, pp. 479-483). No era una idea nueva, pero tampoco una idea que la modernidad iba a eliminar sin más: lo mismo se oía decir Anne Sexton, en Estados Unidos, después, por boca de su psiquiatra (García Rayego,
p.
111). Es innegable que cuando las mujeres han podido elegir si quieren o no ser madres y si en vez o además de serlo quieren hacer otras cosas, el número de escritoras ha aumentado vertiginosamente.

En el ensayo al que antes nos referíamos, Linda Nochlin (
p.
229) hace notar que para los hombres, la dedicación a la vida artística puede haber exigido el sacrificio de la vida familiar, pero no renunciar a la pareja, a la sexualidad o a la virilidad [2]. En cambio, el que una mujer fuera intelectual o artista arrojaba un interrogante sobre su identidad sexual. Pues no es sólo la maternidad en sí, sino todos los valores asociados a ella (generosidad, disponibilidad, sacrificio de las ambiciones propias…) lo que obstaculiza la creación. El arquetipo del artista como un ser individualista, egocéntrico, asocial, es algo aceptado para los hombres pero no para las mujeres: hay muchos ejemplos de genios (o *genios*) que de insolencia en exabrupto y de excentricidad en

provocación han terminado obteniendo riqueza, fama y prestigio; en cambio, hasta hace poco, las mujeres artistas han sido —o han sido vistas como— mujeres infelices, figuras trágicas en el mejor de los casos o en el peor, ridiculas: solteronas, mártires, monjas, suicidas o simplemente *poetisas*… Y aunque se está extendiendo, o eso me parece, un prototipo de escritor más asequible para ambos sexos (la escritura como mera profesión liberal), el modelo romántico ha sido y quizá es todavía un obstáculo para las mujeres. Me gustaría citar, a este respecto, algunos apuntes autobiográficos de escritoras contemporáneas: la novelista italiana Natalia Ginzburg (1916-1991), la poeta y ensayista norteamericana Adrienne Rich (n.
1931), la poeta y novelista, también norteamericana, Sylvia Plath (1932-1963).

«Y luego, me nacieron hijos, y, al principio, cuando eran muy pequeños, no lograba comprender cómo se podía hacer para escribir teniendo hijos. No comprendía cómo podría separarme de ellos para seguir a un personaje dentro de un cuento. Había empezado a despreciar mi oficio. De vez en cuando sentía una desesperada nostalgia de él, me sentía exiliada, pero me esforzaba por despreciarlo y ridiculizarlo para ocuparme sólo de los niños. Creía que era eso lo que debía hacer. […] Los niños me parecían demasiado importantes para que una se pudiera perder detrás de estúpidas historias, de estúpidos personajes embalsamados. Pero sentía una feroz nostalgia y algunas veces, de noche, casi lloraba recordando lo bonito que era mi oficio» (Ginzburg, pp. 109-110).

«Terminé la Universidad, publiqué mi primer libro […], encontré trabajo, me puse a vivir sola, continué escribiendo, me enamoré. Era joven, llena de energía, y el libro parecía significar que otros estaban de acuerdo en que yo era poeta. Como estaba igualmente decidida a demostrar que podía ser mujer poeta y tener también lo que entonces se definía como “una vida plena de mujer”, a los veintipocos años me lancé de cabeza al matrimonio y tuve tres hijos antes de cumplir los treinta. […] En la época en que nació mi tercer hijo, sentí que tenía que considerarme a mí misma un fracaso como mujer y un fracaso como poeta, o bien intentar encontrar algún tipo de síntesis que me permitiera entender lo que me estaba ocurriendo. […] Estaba escribiendo muy poco, en parte por fatiga,

esa fatiga femenina de ira reprimida y pérdida de contacto con el propio ser; en parte por la discontinuidad de la vida femenina, con lo que implica de atención a cosas nimias, recados, un trabajo que otros deshacen constantemente, las necesidades constantes de los niños pequeños. […] *No* estoy diciendo que para escribir bien, o pensar bien, haya que dar la espalda a los demás o convertirse en un ego devorador. Ése ha sido el mito del pensador y artista masculino, y no lo acepto. Pero ser un ser humano femenino que intenta cumplir las funciones femeninas tradicionales de una manera tradicional *sí* está en conflicto directo con la función subversiva de la imaginación» (Rich, en Eagleton, pp. 87-88).

El conflicto de Plath, obsesivamente desarrollado en su diario cuando la futura poeta contaba en torno a veinte años, es quizá el más ilustrativo. Plath intenta una y otra vez encajar su vocación artística con su identidad de mujer. No lo consigue por varios motivos. Parece haber incompatibilidad entre proyecto vital propio y papel de esposa:

«¿Llegaré a renunciar y a decir "Vivir y alimentar el insaciable estómago de un hombre y parir hijos ocupa toda mi existencia. No tengo tiempo para escribir"? ¿O perseveraré con esta maldita ocupación y practicaré?» (Plath,
p.
61).

«Sólo puedo amar (si eso significa abnegación, ¿o significa plenitud personal?, ¿o ambas cosas?) renunciando a mi amor propio y a mis ambiciones. ¿Por qué, qué me impide combinar mi ambición y la del otro? Creo que podría si eligiera un compañero con una carrera que exigiera menos de una esposa…» (
p.
69).

Para una mujer, la ambición es sinónimo de egoísmo:

«Orgullo, ambición, ¡qué palabras tan mezquinas y egoístas!» (
p.
66).

Sería, además, una peligrosa competencia con el hombre:

«He decidido que no me puedo casar con un escritor o con un artista […] veo lo peligroso que sería el conflicto de personalidades, ¡sobre todo si la mujer fuese la más publicada!» (

p.
115).

Entonces, ¿qué hacer?

¿Sacrificar todo proyecto personal?

«El egoísmo lo puedo esconder y rehacerlo con la sierra bíblica de "perderme para encontrarme". Podría, por ejemplo, taparme la nariz, cerrar los ojos y tirarme a ciegas a las aguas de la interioridad de algún varón, sumergiéndome hasta que su meta se convierta en la mía, su vida en la mía y así sucesivamente. […] O podría consagrarme a una Causa. […] En cualquier caso, hay dos soluciones posibles para librarse del egoísmo, y en ambos casos se necesita una estoica renuncia a la delgada, tenue, minúscula identidad que amo y protejo con tanto empeño, además de la confianza en que, una vez en la otra orilla, nunca echaré en falta las pequeñas ambiciones de mi engreído yo, contentándome, en cambio, con servir las ambiciones de mi compañero, o de una sociedad, o de una Causa. […] Iré, con los ojos bien abiertos, a mi martirio.» (

p.
65).

¿Realizarse por marido interpuesto?

«Ahora volvamos al presente: el problema de encontrar compañero. ¿Qué es lo mejor? […] ¿Elegir el hombre que yo sería si fuese hombre?» (

p.
66).

¿Aceptar el castigo que se cierne, vengativamente, sobre la mujer que rechaza su condición? Castigo consistente en la frustración sexual y afectiva:

«¿Podría cambiar de actitud y subordinarme *gustosamente* a su vida? ¡Miles de mujeres *lo harían*! Dependería del miedo que tuvieran a convertirse en solteronas y de la urgencia de las necesidades sexuales» (

p.
77).

… o en el desequilibrio psíquico:

«¿Ocultaré mis embarazosos deseos y aspiraciones, me negaré a enfrentarme conmigo misma y me volveré loca o acabaré

neurótica?» (
p.
99).

… o en algo todavía peor:

«¿Por qué se suicidó Virginia Woolf? ¿O Sara Teasdale, o las otras mujeres brillantes? […] ¡Ah, si yo lo supiera! ¡Si supiera a qué altura he de colocar mis metas, los requisitos de mi vida!» (
p.
99).

El resto de la historia es de sobras conocido. Plath se casó con el poeta inglés Ted Hughes. Fue un matrimonio tormentoso, que terminó cuando Hughes dejó a Plath —con dos niños pequeños— por otra mujer y ella se suicidó.

Las circunstancias de la vida y muerte de Sylvia Plath tienen todos los ingredientes del martirologio y han sido explotadas en consecuencia. Medio siglo después, quizá lo que importa es preguntarse, con toda la imparcialidad posible, si el conflicto expresado por Plath, Rich o Ginzburg sigue en pie. No debe haber desaparecido del todo, a juzgar por algunas peculiaridades biográficas comunes a muchas escritoras, como la de hacer carrera siendo muy jóvenes o siendo muy mayores, o ambas cosas, pero con un largo silencio en los años consagrados al matrimonio y la maternidad. Claro que eso lo comparten con muchas otras profesionales. Y respecto a otras profesiones, la escritura tiene para las mujeres la ventaja de que se puede llevar a cabo a domicilio combinándola con una vida convencional de ama de casa y madre y, amparándose en esa especie de limbo que rodea su existencia: reciben menos estímulos para triunfar que los hombres, pero por eso mismo sufren también menor presión social; no se les exigen resultados contantes y sonantes. Lo ilustra el caso de Timoteo Pérez Rubio y Rosa Chacel: al no conseguir el éxito —económico— como pintor, él tuvo que cambiar de oficio para mantener a su esposa e hijo; ella, aunque sometida a *sus labores*, contra las que echaba pestes, no lo estaba por lo menos a la obligación de ganar dinero, y pudo encontrar el tiempo de realizar una importante obra. («El sacrificio de Timo, su vida íntegramente supeditada a la lucha por el dinero y yo, mientras tanto, haciendo literatura pura…», recordará Chacel en su diario, *Alcancía*,

p.
399).

Pero el reparto de roles entre los sexos en su día tan tajante, se está desdibujando. Se dan casos de escritores varones mantenidos por una esposa asalariada —lo que habría sido inaceptable hace sólo una o dos generaciones— lo mismo que se dan otros de mujeres que alcanzan mediante la escritura el reconocimiento social y económico. Por más ambivalente que resulte el éxito comercial y mediático de algunas autoras, ha tenido para las mujeres efectos positivos, contribuyendo a convertir a la escritora, de figura marginal, anómala o desgraciada, en modelo alentador y positivo. Aunque algunas preferiríamos menos mujeres en las portadas y más en la Real Academia.

Oh tú, del tercer sexo

La mujer artista, escritora o intelectual ocupaba un territorio ambiguo: o carecía de identidad sexual —recordemos nuevamente a Valera: «*neutralizarlas*, jubilarlas de su sexo»— o reunía ambas. De ahí el inquietante elogio consistente en calificarlas de «viriles». A «Víctor Català» (Caterina Albert) se le alababa su «estilo vigoroso, digamos masculino», su «prosa viril»; el mismo calificativo, «viril», solía aplicarse a Emilia Pardo Bazán; Clarín decía de ella: «Escribe a lo hombre» (Zavala, V,
p.
78). De George Sand decía Turgueniev: «Qué hombre valiente fue y qué buena mujer», y Flaubert la apostrofaba: «Oh tú, del tercer sexo» (Heilbrun,
p.
42). «La mujer genial no existe, pero cuando existe es un hombre», afirmaba un escritor del siglo XIX (Parker y Pollock,
p.
8).

Evidentemente, calificar de *masculina* a la mujer artista es la manera más simple de reconocer los logros de una mujer determinada, sin por ello cuestionar el axioma según el cual feminidad y creatividad son incompatibles. Hay otras, que ha puesto de manifiesto Joanna Russ en un ensayo ciertamente esquemático, y más divertido que profundo, pero sugerente a pesar de todo. Por ejemplo, afirmar el carácter «natural» o «instintivo» de la creación femenina, de lo que se infiere que las mujeres no crean obras, sino que las obras femeninas son creadas por la naturaleza. Es el razonamiento de Ortega cuando, elogiando la poesía de Anna de Noailles, la explica así (citado por Quance, «Entre líneas»,
p.

93):

«Si intentamos imaginar el alma de una planta, no podremos atribuirle ideas ni sentimientos; no habrá en ella más que sensaciones y aun éstas, vagas, difusas, atmosféricas. […] La voluptuosidad femenina es acaso, de todas las humanas impresiones, la que más próxima nos parece a la existencia botánica» (¿*Elogiando*, dije?).

O considerar a la artista un personaje no representativo de su sexo, sino único: algo que han hecho a veces las propias interesadas, forjándose una imagen excéntrica o exótica (Anaïs Nin, Edith Sitwell…). Así, dice Russ, el axioma «las mujeres no pueden crear arte», enfrentado a la evidencia de una obra de arte creada por una mujer, se defiende con varias respuestas: «no la ha creado una mujer, sino el hombre que hay en ella»; «no lo ha creado una mujer: se ha creado solo»; «lo ha creado ella, pero ella no es una mujer (es un hombre, o una criatura *sui generis*)».

«Muchas mujeres brillarían si no se alzase el hombre a cada paso, diciéndoles que al tomar la pluma usurpan un derecho que sólo a ellos está concedido», escribe en 1877 Concepción Gimeno de Flaquer (Zavala, V,
p.
23). Y Virginia Woolf (
p.
53): «La enorme masa de opinión masculina en el sentido de que nada, intelectualmente, podía esperarse de las mujeres […] debe de haber rebajado su vitalidad e incidido profundamente sobre su obra. Siempre había seguramente esa afirmación —no puedes hacer esto, eres incapaz de hacer aquello— contra la que tenía que protestar y que debía vencer».

Hablaba en pasado, pero podía haberlo hecho en presente: lo comprobamos repasando sus críticas literarias (recogidas en *A Woman's Essays*). Woolf, que era entonces una desconocida, reseñaba ensayos titulados *Las mujeres novelistas, La nota femenina en narrativa* o *Nuestras mujeres*, y que tenían todos ellos dos denominadores comunes: estaban escritos por hombres y pretendían demostrar la inferioridad intelectual femenina. La tesis de uno de estos ensayistas, por ejemplo, consiste —resume Woolf— en afirmar que «cada vez se escriben más novelas por y para

mujeres, lo que es la causa, declara el autor, de que la novela como obra de arte esté desapareciendo» (como vemos, nada nuevo bajo el sol). No es difícil imaginar los sentimientos que tales lecturas podían suscitar en Woolf, y cuando leemos sus reseñas lo que más nos llama la atención es la paciencia con que se molesta en resumir esas tesis y el tono respetuoso que usa para rebatirlas. Pero es que difícilmente podía haber utilizado otro, sabiendo hasta qué punto iba a contracorriente de la opinión mayoritaria y hasta qué punto también era vulnerable su propia posición, en tanto que mujer y escritora: pues «la mujer que escribe es, para la generalidad de las gentes, un caso inaguantable de chifladura o pedantería» (López y Pastor,

p.

44). La cita es española y del siglo XX: las actitudes no cambian tanto.

Y sin embargo, algunas mujeres escribían. ¿Cómo podían desarmar la hostilidad reinante? Pues por ejemplo así:

«Yo apenas he estudiado. Mi inocente infancia, mi apacible adolescencia se han deslizado en el fondo de un tranquilo valle, y si he conseguido alguna vez pintar con vivos y verídicos colores las pasiones humanas y las amarguras de la vida, ha sido porque las he adivinado con el instinto del corazón: éste no ha sentido más que el puro amor que profeso a mi esposo» (Pilar Sinués, 1857; citado por Simón Palmer en López,

p.

41).

O así:

«Las escritoras románticas que conocemos son excelentes esposas, tiernas y solícitas madres, hijas respetuosísimas. Visten como la generalidad de las mujeres que no cultivan la poesía y hablan como todas, sin esa exageración pedante que le atribuyen los que al atacarlas tan mezquinamente tratan de hundirlas por medio del ridículo» (*ibíd.*,

p.

56).

En el imaginario de la época, la cultura estaba unida a la transgresión sexual. El más escuchado moralista español del siglo XIX, el padre Claret, pide que se prohíba a las muchachas leer

novelas, pues si lo hacen, como explica el Duque de Rivas, «el germen del mal se desarrollará en sus desprevenidos corazones y los hombres comerán del fruto prohibido» (Zavala, V,
p.
18). Para eludir esa censura, las escritoras exageran en sus obras la nota virtuosa. Una de ellas aconseja explícitamente a sus colegas que así lo hagan; si siguieran su consejo, explica, «lejos de servir [las escritoras] de tema para artículos satíricos y crearse antipatías por sus ligerezas y exageraciones, obtendrían el aplauso general, la consideración y el respeto de todo el mundo y el amor de sus familias, que mirarían en ellas sus ángeles salvadores. Entonces nadie diría: "la literatura es perjudicial en la mujer", sino: "la literatura es conveniente para formar de la mujer una hija ejemplar, una esposa modelo y una madre tiernísima".» (Zavala, V,
p.
29).

Pues no fueron muchas las que tuvieron el valor de desafiar a la sociedad llevando vidas «de hombre» y por lo tanto escandalosas, a lo George Sand. La mayoría optó por la estrategia contraria: se presentaron como seres humildes, ignorantes, inocentes y llenos de buenos sentimientos; en una palabra: la quintaesencia de la feminidad, tal como la época la entendía.

Es interesante, a este respecto, repasar los nombres con los que firmaban sus obras. Los ha documentado, en el caso de las escritoras españolas decimonónicas, Carmen Simón Palmer y su primera conclusión va en el sentido que acabamos de apuntar. «En contra de lo que siempre se ha pensado, pocas son las mujeres que se escudan en identidades masculinas». Algunas —las de mejor posición social— siguen simplemente la norma general de colocar el apellido del marido a continuación del propio. Pero otras muchas usan pseudónimos. Simón Palmer delimita varios grupos, por orden de preferencia: un nombre femenino (nombre y apellidos: Carolina del Boss, Isidora Sevillano… o sólo nombre de pila: Aurea, Estrella, Corina, Zahara…); nombres y apellidos masculinos (Fernán Caballero, Víctor Catalá…) y por último, una amplia y fantasiosa gama de topónimos, lemas, iniciales, títulos nobiliarios, nombres religiosos, criptogramas, nombres extranjeros o nombres comunes de flora y de fauna.

El hecho en sí de recurrir al pseudónimo —cuando se trata, no de un capricho individual, sino de un fenómeno propio de un determinado grupo— ya es significativo: es síntoma de malestar o desorientación respecto a la propia identidad y estatus. Manifiesta la dificultad, por parte de la autora, de verse a sí misma, cuando escribe y publica, como mujer: ser humano femenino. O subrayan su condición de esposas, o se presentan como hombres, o borran su realidad concreta e individual escudándose en nombres exóticos, o no humanos, o presentándose como miembros anónimos de una comunidad, u ocultándose tras unas iniciales. Firmar novelas con nombres como Flora del Valle, Una religiosa del Convento del Espíritu Santo, Adlhara, Ossiana, Una asociada al Rosario Perpetuo, Ciega del Manzanares o Un individuo del Círculo Familiar espiritista de Córdoba [*sic*] equivale a proclamar que la firmante, aunque escriba y hasta publique, no pretende ser un(a) escritor(a) en serio.

Y es que la solución que encontraron —aunque formularlo así parece suponer una estrategia consciente, lo cual no fue el caso— las mujeres que a pesar de todo escribían fue crear una esfera separada. No aspirarían a ser artistas, a ser *escritores*, a hacer literatura; aceptarían que eso era prerrogativa masculina. Ellas escribirían con fines prácticos, familiares, de desahogo personal, polémicos o —ya en el siglo XIX, cuando muchas empezaron a ganar dinero con el periodismo o con sus novelas— comerciales. Escribirían sobre sus cosas, sobre temas que sólo las mujeres conocen y que sólo a las mujeres interesan. No le harían la competencia a nadie; renunciarían a unas aspiraciones que sólo podían desembocar en el ridículo; en una palabra: harían literatura femenina.

El sexo oculto del lenguaje

La relación de las mujeres con el lenguaje puede estudiarse y se ha estudiado desde dos puntos de vista: las mujeres *frente* al lenguaje (el uso que hacen de él) y las mujeres *en* el lenguaje (la representación de uno y otro sexo inscrita en la lengua) [1].

El primer enfoque se desarrolla en el marco de la llamada sociolingüística, ciencia que estudia las consecuencias lingüísticas de fenómenos no lingüísticos: clase, raza, edad, ocupación… A partir de los años setenta aparecen varios estudios sobre la relación entre lenguaje y sexo del hablante.

En primer lugar se ponen de relieve las variantes —no exclusivas, sino preferenciales— que tiende a utilizar cada sexo tanto en el plano fonológico (timbre, altura de voz, entonación…) como sintáctico y léxico-semántico. Al parecer, las mujeres utilizan más formas atenuantes y eufemísticas, vocativos afectuosos (*cariño, cielo, hija…*), diminutivos y superlativos, fórmulas de cortesía (*por favor, gracias, perdón…*) o que expresan duda o deferencia (*¿verdad?, ¿no crees?…*), peticiones indirectas más que órdenes expresas. Recurren a la llamada *captatio benevolentiae*: muestran vacilación en lugar de aplomo y solicitan indirectamente la benevolencia del interlocutor con frases como: *Yo casi que…; No sé qué pensarás tú, pero…* Matizan más los estados psicológicos o las sensaciones, tales como la temperatura, el sonido, el color (si oímos a un hombre describir un objeto como *malva*, apunta irónicamente Lakoff (
p.
9), daremos por supuesto que es homosexual o decorador). Predomina en ellas la función emotivo-expresiva, mientras que en el discurso masculino predomina la función instrumental (intercambio de información). Es curiosa, a este respecto, la comparación que

hace Irene Lozano (pp. 237 y ss.) entre el lenguaje de la prensa masculina y femenina. Aquél, más impersonal, se refiere a objetos y acontecimientos; éste establece una relación de tú a tú con la lectora y habla preferentemente de personas y sentimientos. También merece la pena observar que la prensa femenina se define como tal y en ella aparece constantemente la conciencia de pertenecer al sexo femenino (las lectoras, las redactaras y las mujeres fotografiadas o entrevistadas en sus páginas), mientras que la masculina hace abstracción de la condición de hombres de los lectores y redactores; no la menciona nunca expresamente y no se define como «prensa masculina» sino por su objeto: caza, pesca, motor, deportes… Son ejemplos extremos, simplificados y exagerados, de tendencias que también se podrían observar en otros campos.

Pero la diferencia más clara entre el uso del lenguaje que hacen hombres y mujeres radica, como ya apuntamos, en el tabú lingüístico. Existe un determinado vocabulario (argot, palabrotas, chistes *verdes*) cuyo uso —cuestiones de educación, clase social, situación, etcétera, aparte— está permitido a los hombres y no a las mujeres. ¿Por qué? Marina Yagüello lo explica así (p. 32): «Todo tabú, gracias a su función de exclusión, confiere un valor añadido a los individuos no sometidos a él […] y refuerza el sentimiento de solidaridad de los elegidos». Tanto más cuanto que el vocabulario en cuestión suele denigrar a la mujer, enalteciendo en cambio al varón, y presentar la sexualidad como una agresiva victoria de éste contra aquélla. La doble acepción de *joder* es un ejemplo elocuente [2].

Se ha subrayado que cuando existen distintas formas, léxicas o fonéticas, las mujeres, a diferencia de los hombres, tienden a elegir la variante más correcta o prestigiosa, lo cual se atribuye a su deseo de lograr a través del lenguaje el estatus que los hombres pueden obtener a través del ejercicio del poder. Este fenómeno convive con otro, que es la creciente adopción por parte de las mujeres, en determinados grupos o situaciones, del lenguaje masculino, y no a la inversa (lo mismo ocurre con la indumentaria). Aquí también se trata de alcanzar estatus por otros medios: recordemos ese curioso apelativo que se dan ciertas adolescentes, llamándose unas a otras

macha.

Otra línea de investigación es la que indaga de qué manera la diferencia sexual está inscrita en el lenguaje. A modo de introducción, quizá lo más sencillo (como hace Isabel Rubio en Alario *et al.*, p. 258) será reproducir la definición de las voces *hombre* y *mujer* en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), en su última edición (1992).

> *Hombre*, m.
> Ser animado racional. Bajo esta acepción se comprende todo el género humano. / Varón, criatura racional del sexo masculino. / El que ha llegado a la edad viril o adulta. / Grupo determinado del género humano: *el hombre del Renacimiento, el hombre europeo*. / Individuo que tiene las cualidades consideradas varoniles por excelencia, como el valor y la firmeza: *¡Ése sí que es un hombre!* / […] Unidos con algunos sustantivos por medio de la preposición *de*, el que posee las cualidades o cosas significadas por tales sustantivos: *hombre de honor, de tesón, de valor*.

Siguen varias decenas de locuciones, tales como: *hombre bueno, de bien, de bigotes, de cabeza, de campo, de capa y espada, de ciencia, de corazón, de dinero, de Estado, de iglesia, de letras, de mundo, de negocios*… y así hasta un centenar.

> *Mujer*, f.
> Persona del sexo femenino. / La que ha llegado a la edad de la pubertad. / La casada, con relación al marido.

Las locuciones que siguen a la definición son no más de una docena, de las que tres se refieren a la edad (*mujer de edad, mujer mayor, ser mujer*), tres al matrimonio y las ocupaciones domésticas (*mujer de gobierno* —que significa criada—, *mujer de su casa, tomar mujer*) y las demás (*mujer del arte, del partido, de mala*

vida, pública, etcétera) son sinónimos de prostituta.

Estas definiciones son emblemáticas. Nos muestran las tres diferencias fundamentales, me parece, que establece el lenguaje entre lo masculino y lo femenino. A saber:

1) Lo masculino es universal, lo femenino particular.

Diversas peculiaridades del DRAE corroboran esa visión del mundo según la cual el varón es el sujeto por antonomasia. Así, define *caballero* como «término de cortesía», sin especificar su destinatario, pero *señora* como «término de cortesía que se aplica a una mujer», y cuando se define una prenda de vestir femenina, se precisa que es propia de mujeres, mientras que la precisión correspondiente se omite en las masculinas. (*Albengala*: Lienzo muy delgado que por adorno usaban los moros españoles en los turbantes. *Almilla*: jubón cerrado, escotado y con sólo medias mangas, que no llegaban al codo; poníase debajo de la armadura. *Alquinal*: Toca o velo que usaban por adorno las mujeres. *Chaconada*: Tela de algodón muy fina y de vivos colores con que solían vestirse las mujeres desde mediados del siglo XIX.)

Otra muestra de lo mismo son los ejemplos. Si se trata de algo humano, el DRAE lo ejemplifica con hombres. Así, en *bien*: «Juan se conduce siempre bien, Pedro lo hace todo bien»; en *cabeza*: «Pedro es un hombre de buena cabeza»; en *bolsillo*: «Mateo tiene un buen bolsillo»… Las mujeres aparecen sólo para ilustrar lo específicamente femenino, como *abanico*. (Eulalia Lledó, en Alario *et al.*,
p.
42, ha calculado que la proporción de mujeres en las definiciones y ejemplos del DRAE es del 11%, curiosamente la misma que en el diccionario oficial de la lengua catalana). Cuando se la critica, la Real Academia suele defenderse alegando que la idiosincrasia latente en el Diccionario no es la suya —la de la Academia—, sino la de la lengua, que la Academia se limita a reflejar (véase por ejemplo el artículo «El sexo de las palabras», en el que un académico rebate las tesis contenidas en la obra de Alario *et al.*,
Cultural
Abc

, 12-11-98). Sin menospreciar la validez teórica del argumento, parece difícil aplicarlo para justificar los ejemplos que aquí traemos a colación[3].

2) *Hombre* goza de una variedad, una gama de posibilidades —profesionales, pero también morales— que contrasta con la estricta limitación de *mujer*, concepto encerrado en las fronteras del cuerpo y de la casa.

Como en el apartado anterior, nos parece que aquí el diccionario acentúa innecesariamente la parcialidad del lenguaje. Igual que no se entiende por qué el ejemplo de «buena cabeza» tiene que encarnarlo Pedro y no Petra, y así en el 89% de los casos, tampoco se ve por qué una edición tan reciente como es la última de 1992 no ha incluido locuciones como *mujer de negocios, de mundo, de dinero* o *de letras*, corrientes desde hace tiempo en el lenguaje cotidiano.

La idea de que las mujeres se definen sólo por su condición sexuada mientras que lo humano corresponde al varón se encuentra en otras definiciones interesantes del DRAE. Ya vimos más arriba que *alcalde* es «presidente del ayuntamiento», mientras que *alcaldesa* es «mujer que ejerce las funciones de alcalde». Añadamos ahora otra pareja interesante de definiciones. *Madre*: «hembra que ha parido». *Padre*: «varón o macho que ha engendrado».

3) Lo masculino conlleva una connotación elogiosa, mientras que lo femenino la tiene peyorativa.

El problema viene de lejos: ya en latín, el equivalente femenino de un *gran hombre* era *virago*: ambiguo elogio, pues pone a las mujeres en la difícil tesitura —una vez más— de no poder alcanzar la grandeza sino al precio de convertirse en tercer sexo o en hombres de imitación (*virago* significaba y sigue significando «mujer hombruna»).

Volviendo a la lengua española actual, búsquense en el Diccionario de la Real Academia unos cuantos términos significativos. *Masculino*: varonil, enérgico. *Varonil*: esforzado, valeroso y firme. *Femenino*: débil, endeble. O las numerosas definiciones que equiparan lo femenino con lo despreciable. *Muñeco*: mozuelo afeminado e insustancial. *Enerve*: débil, afeminado, sin fuerza… Las autoras de *Lo masculino y lo femenino*

en el DRAE ponen de relieve algo que me parece significativo. Cuando un término referido a un varón es despectivo, el diccionario lo señala: «*Amigote*, despect.: compañero de francachelas». En cambio, en muchas palabras insultantes relativas a las mujeres se omite esa mención, como si tratándose de mujeres el carácter peyorativo se diera por descontado (Alairo *et al.*,
p.
223).

La disimetría se pone de relieve en términos cuyo significado o connotaciones son distintas según se apliquen a uno u otro sexo. *Caballero* alude a unas cualidades morales que puede tener cualquier varón, sea cual sea su origen social; ser una *dama* es cuestión de clase. *Brujo* es hechicero; *bruja*, además de hechicera, puede significar «mujer vieja y fea». Lo mismo ocurre en los llamados duales aparentes: *hombre público / mujer pública, aventurero / aventurera, cortesano / cortesana*… La equivalencia mujer = prostituta es tan invasora que afecta incluso a los términos más genéricos, como *cualquiera, profesional, prójimo o fulano*, cuando se aplican a las mujeres. A menos que sufra de un déficit de masculinidad (que es lo peor que le puede ocurrir: véase *afeminado, maricón, cabrón*,
etc.
), un varón puede ser *viril, varonil, gran hombre, donjuán, hombre de bien, de corazón, de cabeza, caballero, hombre de honor, de tesón, de valor*, en una palabra: *todo un hombre*. Una mujer tiene una gama no menos amplia de posibilidades: *arpía, jamona, marisabidilla, bachillera, lagarta, tarasca, suripanta, mesalina, maruja, ninfómana*… Para qué seguir.

Pero más allá de estos ejemplos tan visibles, el lenguaje contiene una jerarquía de los sexos —a través de los géneros gramaticales— que dificultan el acceso de las mujeres a la condición de sujeto. Lo ha puesto de relieve Violi y lo ha estudiado un grupo de lingüistas coordinados por Irigaray.

Como se sabe, muchas lenguas dividen las palabras en dos categorías, masculino y femenino: son los llamados géneros gramaticales. (A veces hay un tercero, neutro, o un género común. En español existe este último, del que ya dimos el ejemplo de

términos como *periodista, artista, pediatra*…). Esa división sólo en algunos casos se corresponde con el sexo del referente: una *leona* es hembra y un *león* es macho, pero atribuir el género masculino a *vaso* y el femenino a *botella*, por ejemplo, parece caprichoso.

Tradicionalmente los lingüistas han considerado los géneros como categorías arbitrarias, carentes de significado, o como mucho, supervivencias, mantenidas sólo por inercia, de conceptos arcaicos. Pero en los últimos años, algunas feministas se han propuesto rastrear las categorías semánticas «escondidas» en la distribución de las palabras por géneros. «Un trabajo paciente sobre el género de las palabras revela casi siempre su sexo oculto», dice Irigaray (*Je, tu*…, p. 85). «Las palabras tienen en cierto modo un sexo escondido y ese sexo es valorado de forma desigual según sea masculino o femenino. Ese hecho no es siempre directamente perceptible y a menudo hay que realizar estudios profundos, sincrónicos y diacrónicos, sobre el léxico y la sintaxis para hacerlo aparecer». (*Ibíd.*, p. 154). Se descubre así, como muestran los estudios llevados a cabo en varias lenguas la siguiente regla: «Los seres vivos, animados, humanos, cultos, adquieren género masculino. Los objetos privados de vida, inanimados, no humanos, incultos, se convierten en femenino. Eso quiere decir que los hombres se han convertido en los únicos sujetos sociales y las mujeres son asimiladas a objetos de intercambio entre ellos» (*ibíd.*, p. 154). En el lenguaje, los términos masculinos y femeninos no forman «una pareja sexuada creadora y organizadora del mundo», sino un mundo en que los hombres, sujetos, «están rodeados de utensilios de género femenino y de mujeres-objeto» (*ibíd.*, p. 87). Un ejemplo de ello nos los dan las numerosas parejas de vocablos, de género masculino y femenino respectivamente, en que el masculino designa al sujeto (hombre), mientras que el femenino no designa al sujeto (mujer), sino al objeto de la actividad: *el músico / la música, el político / la política, el crítico / la crítica*…

Violi hace de ello una interpretación audaz: no ve el lenguaje sólo como consecuencia, *sino también como causa* de la realidad. En vez de «leer el hecho lingüístico como reflejo del orden social preexistente», propone «considerar el lenguaje como producción directa de la realidad o de efectos de realidad» (
p.
95) y sugiere: «La inscripción de la diferencia sexual en el idioma, a través de la organización de los géneros, contribuye ciertamente a simbolizar de alguna manera tal diferencia y, por tanto, en la percepción y categorización de la realidad, influyendo en nuestra visión del mundo» (
p.
43).

El verdadero problema, siempre según Violi (
p.
67) no está en «las *imágenes* de lo femenino que el idioma construye mediante sus metáforas», sino que es anterior: esas imágenes no son más que la «consecuencia "figurativa" de una organización posicional de dos términos (masculino y femenino) que ya ha sucedido en un nivel más profundo de la organización semántica». Lo simbólico abre un campo metafórico que nace ya marcado por una isotopía recurrente: «el objeto como femenino y lo femenino como objeto» (
p.
64).

Si nos fijamos ahora en las reglas de concordancia, observaremos que en las lenguas que tienen género gramatical, ésta se hace siempre en masculino. Es decir, la lengua refleja la diferencia sexual, pero la refleja de forma no igualitaria sino jerárquica. Violi insiste en la importancia de ese hecho: «En la misma estructura lingüística está grabada la inclinación a concebir lo masculino como universal» (
p.
150). «El masculino es al mismo tiempo específico y genérico: es el término respecto al cual el femenino sobra, pero a la vez es el término que lo subsume».

En cuanto a la palabra clave *hombre*, la confusión que implica —y de la que es síntoma— entre *hombre* y *ser humano* tiene

incalculables consecuencias. Como en el caso de las concordancias gramaticales, reduce lo femenino a ser o invisible o particular. *Mujer* evoca siempre una connotación sexual, mientras que *hombre* quiere decir *persona*. Se puede hablar y se habla de *el hombre* o *los hombres*, manteniendo una constante confusión entre hombres y seres humanos de ambos sexos, y permitiendo que *el hombre* sea visto como representativo de la humanidad aun en sus aspectos y vivencias más sexuados. El carácter limitado, particular, que se atribuye a las mujeres y lo femenino sería consecuencia de algo ya inscrito en el lenguaje: es éste el que no permite que lo femenino sea universal.

Violi critica los estudios sociolingüísticos porque son puramente empíricos y eluden la cuestión fundamental, la del sujeto. Considera que esos estudios parten de la premisa implícita de que el comportamiento masculino ante el lenguaje es el comportamiento justo, frente al cual los usos lingüísticos femeninos se interpretan como «carencia» o «inadaptación». Ello equivale a aceptar uno de los axiomas del pensamiento patriarcal, que hace de lo masculino la norma e interpreta lo femenino como desviación de esa norma [4]. «Este planteamiento se desbarataría —sugiere Violi— si se empezaran a interpretar "las carencias", "las insuficiencias" y "las faltas" *de las mujeres* en relación con el lenguaje como carencias *del lenguaje»*, como «la dificultad de expresar los significados y contenidos propios en una lengua en la que éstos no pueden manifestarse.» (
p.
99). En conclusión: «La relación de la mujer con el lenguaje es intrínsecamente contradictoria porque el lenguaje la empuja a emplear un sistema de representación y expresión que la excluye y la mortifica» (
p.
100). «Para acceder a la posición de sujetos, las mujeres tienen que identificarse con la forma universal, que es la de lo masculino y negar por tanto lo específico de su género.» (
p.
14).

En definitiva Violi (pp. 152-154) sugiere una respuesta menos

obvia, pero mucho más profunda, al interrogante que planteábamos al principio de este capítulo: «Para los hombres el "ser hombre" y el ser sujeto, persona, productor de palabra y de cultura, no constituyen una experiencia antitética». El discurso ya ha separado cuerpo-mente, materia-espíritu, naturaleza-cultura, y ha identificado esos pares de opuestos con la dualidad elemental: hombres (= mente, espíritu, cultura) / mujeres (= cuerpo, materia, naturaleza) entonces las mujeres «viven tal contraposición como una contradicción subjetiva»: o son mujeres o son intelectuales. «Es como si tener acceso a lo universal de la palabra y de la cultura implicase siempre una separación de sí». «No hay, por tanto, que asombrarse de que las mujeres hayan producido históricamente menos teoría, menos libros, menos "Cultura" que los hombres».

Las escritoras y los géneros literarios

Es hora ya de echar una ojeada a lo que las mujeres, históricamente, han escrito. Y lo primero que nos llama la atención es su dedicación a ciertos géneros muy determinados.

Aunque no hay que caer en la tentación de proyectar hacia atrás la imagen decimonónica de las mujeres (mujeres = esfera privada = géneros literarios *privados*), y aunque hay que recordar que en ciertas épocas históricas, como la Revolución Francesa, algunas mujeres participaron con sus escritos en las batallas políticas, no deja de ser cierto que globalmente, la gran mayoría de las escritoras se han concentrado en cartas, diario, poesía lírica, y muy especialmente, novela.

Como ya vimos, hay para ello razones históricas. Si la esfera en la que vivían las mujeres era la privada, es comprensible que optaran por los géneros más privados, que no exigían una labor pública (novela y poesía con preferencia por ejemplo al teatro) o que ni siquiera conllevaban publicación (como las cartas). Si por su escasa educación no conocían las lenguas cultas ni las normas de los géneros literarios «nobles» (los definidos por Aristóteles y Horacio: lírico, épico, trágico), también es lógico que su escritura cayera fuera de lo que entonces se entendía por literatura. Y el hecho de que la identidad de mujer y la de artista se considerasen incompatibles explica que la escritura de las mujeres, por lo menos hasta muy entrado el siglo XIX, no tuviera —o no mostrara— ambiciones artísticas, sino que obedeciese a motivaciones de otra índole: escritura privada, polémica (sobre todo para defender los derechos de las mujeres), religiosa, comercial, de entretenimiento o de expresión personal.

Poesía **[1]**

«¿Dónde están las poetisas?», se preguntaba en 1845 Elizabeth Barrett Browning. «Busco por todas partes antepasadas y no veo ninguna». Si la poesía era entre todos el género de mayor ambición artística, es comprensible que las mujeres no lo practicaran. No sólo por los motivos que hemos apuntado, sino por otro que nos recuerda las observaciones de Violi (*supra*
cf.
, «El sexo oculto del lenguaje») y es la conciencia de uno mismo como sujeto que la poesía (lírica, por lo menos) requiere. Como ha explicado Rosa García Rayego (
p.
14), «el yo fuerte que es necesario para escribir poesía ofrece un contraste con el de la narrativa, cuyo punto de vista se halla mucho más encubierto»[2].

Cuando la Ilustración y el Romanticismo, como explicamos también, liberan la individualidad y convierten la subjetividad del poeta en autoridad suficiente para proceder a la escritura, las mujeres empezarán a componer poesía. Pero al mismo tiempo, y según la nueva formulación de la diferencia entre los sexos, se verán confinadas al sentimiento y la naturaleza. En ésta se basan para legitimar su vocación, como queda patente en esta «Carta al director» de un periódico que firma en 1846 Carolina Coronado:

«La *poetisa* existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural, y no comprimida y violenta. Considérenla sus defensores y sus contrarios como un *bien* o un *mal* para la sociedad, pero es inútil que decidan si debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres» (Zavala, V,
p.
39).

La justificación, claro, es de doble filo, como pone de manifiesto Rosalía de Castro con esta reflexión:

«De aquellas que cantan palomas y flores / todos dicen que tienen alma de mujer. / Pues yo que no las canto, / Virgen de la Paloma, / ¡ay!, ¿de qué la tendré?» (Benegas,
p.
26).

Las poetas vivirán un constante conflicto entre el talento y los

límites impuestos a la feminidad. Actitudes típicas del romanticismo tales como: egoísmo, rebeldía, deseo sexual, sarcasmo, *mal du siècle*… no tienen cabida en la poesía escrita por mujeres. La mujer, asegura un influyente crítico de la época no siente, ni puede expresar, «las emociones de un corazón entregado al desenfreno y a excesos tumultuosos» (Zavala, V,
p.
43). Si lo hacían, caían en lo monstruoso. Si por el contrario se limitaban al territorito «femenino» (naturaleza idealizada, sentimientos tiernos y castos) merecían la despectiva etiqueta de *poetisas*.

De ese difícil dilema proceden algunos de los rasgos recurrentes de la poesía femenina hasta nuestros días: autojustificación, puesta en escena de la propia vocación poética, revisión de símbolos tradicionalmente femeninos, búsqueda de precursoras, reinterpretación de arquetipos… El problema, en palabras de Noni Benegas, era «cómo dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esa poesía —musa, madre, amada, naturaleza—» (
p.
23). Veamos algunas de sus estrategias:

1) Revisión de símbolos convencionalmente asociados con la feminidad: la copa, el vaso, la estatua, el Árbol de la Vida, la flor, la tierra, el acto de tejer… En la tradición poética estos símbolos lo son de algo *otro*, opuesto o ajeno al *yo* poético. Por el contrario, el yo poético femenino se identifica con ellos y los reinterpreta. Así, en un poema de Carolina Coronado la persona poética se identifica con el girasol, símbolo de vanidad femenina, pero ya no se trata de coquetería sino de ambición artística (Zavala, V,
p.
50).

2) Reinterpretación de arquetipos y mitos femeninos. «No soy *maga* ni *sirena* / ni *querub* ni *pitonisa* / […] prescinde, pues, te lo ruego, / de las *Safos* y *Corinas* / y simplemente me nombra / Gertrudis, *Tula* o amiga», pide Gertrudis de Avellaneda al lector. Mujeres bíblicas (Lilith, Eva, María, la mujer de Lot…) y personajes de la mitología o la literatura griegas aparecen ininterrumpidamente en la poesía escrita por mujeres.

La naturaleza y los sentimientos son los temas más habituales, junto con otros propios y exclusivos de las poetas mujeres: la amistad femenina, la maternidad y la relación con la madre. También es muy frecuente en esa época, la poesía en que la autora se identifica con la suerte del oprimido: esclavo, mendigo, huérfano… En cambio se observa, en el siglo XIX y primera mitad del XX, un gran pudor en lo relativo a la sexualidad. Esto cambiará más tarde: de hecho el tratamiento de la sexualidad con naturalidad y una actitud desmitificadora es una de las grandes novedades de la poesía femenina reciente. Las autoras de la segunda mitad del siglo XX empiezan también a hablar del cuerpo femenino, tanto en su esplendor como su decadencia, rebelándose contra los estereotipos impuestos. Más novedoso todavía, hace su aparición el cuerpo masculino visto y deseado por un yo poético femenino.

Novela y autobiografía

Es muy llamativa la especial relación de la novela con las mujeres, como escritoras y como lectoras. Ya Virginia Woolf (*A Room…*, p. 63) observaba que las mujeres que habían escrito hasta entonces lo habían hecho casi siempre en ese género. «Sólo la novela era lo bastante joven para ser maleable en sus manos», explica Woolf (p. 74).

Se ha puesto de manifiesto cómo la Inglaterra del siglo XVIII presencia varios fenómenos estrechamente relacionados: la feminización de la cultura, el surgimiento de la novela y el de la figura de la escritora profesional. Esto se explica por varios motivos (véase Eagleton, pp. 137 y ss.). Para empezar, la escritura resultó ser una nueva profesión accesible a las mujeres de cierta clase social que no tenían muchas otras posibilidades (aparte de la enseñanza) para ganarse la vida; de hecho, como escritoras podían ganar sumas considerables, y eso sin salir de su casa. Como género, la novela *gozaba* de una «falta de estatus y tradición», combinada con «la creencia de que requería menos rigor intelectual que otras formas de escritura» sin olvidar el

hecho de que «la génesis de la novela está en parte en formas de escritura familiares a las mujeres —diarios, cartas— por lo cual podía parecer más accesible y asequible que una poesía dependiente de las alusiones griegas y latinas» (*ibíd.*,
p.
138). Lo ilustran dos citas de la época, una de George Eliot: «No hay otro tipo de arte que esté tan libre de rígidas exigencias», otra de Jane Austen: «Ninguna clase de composición ha sido tan despreciada» (*Northanger Abbey*).

Después de subrayar la especial relación de las mujeres con la novela, hay que señalar otra: su relación con lo autobiográfico [3]. Pues los géneros literarios escogidos mayoritariamente por las mujeres no tienen sólo en común el ser los menos codificados y prestigiosos —los géneros situados en la periferia de la cultura—, sino también, como señala Didier (
p.
19), los géneros del *yo*: poesía lírica, cartas, diarios, novelas, novela autobiográfica… No así, curiosamente, la autobiografía propiamente dicha: son muy escasas las autobiografías o memorias firmadas por mujeres. Para empezar, como hace notar Sidonie Smith (
p.
100) la autobiografía constituye «la historia pública de una vida pública». Se basa en «una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación, a la vez que devalúa la interdependencia personal y comunitaria» (
p.
93); ambas cosas son incompatibles con la ideología tradicional de la feminidad. «Las mujeres que no cuestionan dichas ideologías —prosigue Smith— (
p.
96) no escriben autobiografías (aunque "tal vez escriban autobiográficamente, eligiendo otros lenguajes de autoescritura: cartas, diarios…")».

Ante la mujer que sí escribe una autobiografía se abren entonces distintas posibilidades. Una es ampararse no en su propia autoridad sino en la de un varón: es el típico caso de las memorias escritas por viudas, hijas o hermanas de grandes hombres. Otra es «basar la

autoridad necesaria para escribir sobre sí misma en la adaptación de su vida a la historia del hombre prototípico» (Smith,
p.
100). O puede hacer lo contrario: reafirmar las expectativas culturales sobre lo femenino, adoptando una actitud de humildad y obediencia, y renunciando a su cuerpo (Smith,
p.
101). Es el caso de las autobiografías de religiosas, pero no sólo ellas: las autobiografías femeninas, incluso cuando se trata de mujeres que se han dedicado a otros campos, como la política, tienden a responder al modelo de «autobiografía espiritual», pues sólo «la llamada espiritual valida unos logros que de otra manera no serían justificables en un yo femenino» (Heilbrun,
p.
28). El carácter *oficial* de esos autorretratos se pone de manifiesto cuando se compara la visión que la autora tiene de sí misma (expresada en cartas o en diarios) con la que da en sus memorias: allí donde, en privado, despliega ambición o agresividad, en público se presenta como intuitiva, protectora y sumisa.

También aquí la autojustificación es un tema recurrente. «La autobiógrafa incorpora a su proyecto una relación con su lector particularmente conflictiva», «es consciente de las posibles lecturas a que será sometida por parte de un público que tiene en sus manos su reputación» y «se dirige a su lector ficticio como si él fuera el representante del orden dominante» (Smith,
p.
98).

Además, no se presentan a sí mismas como modelos, sino como excepciones. El hombre tiende a idealizar su vida o a colocarla dentro de moldes heroicos. Por el contrario, la vida escrita por una mujer está dirigida al autoconocimiento o a la autojustificación. Por último, una observación doblemente interesante, pues puede aplicarse no sólo a la autobiografía, sino a otros géneros: «Desde el punto de vista de la estructura se identifica el orden lineal y la narración organizada a los hechos a los textos de hombres, mientras que la fragmentación y la irregularidad caracterizan los de mujeres» (Ballesteros,
p.

31). «El yo femenino […] se presenta a sí mismo como un sujeto fragmentado, indeterminado y múltiple. La construcción de su identidad no la obliga a constituirse en un ente unificado» (Jelinek, pp. 1-21).

Cartas y diarios **[4]**

Para terminar con los géneros autobiográficos, algunas observaciones sobre la correspondencia y el diario íntimo. La epístola era, desde la Antigüedad, un género literario —aunque menor—, algo así como un pequeño ensayo, concebido para su publicación más que dirigido personalmente a un destinatario. Las mujeres no escribían epístolas, pero sí cartas. Sabemos por ejemplo, por La Bruyère entre otros, que en el siglo XVIII francés las damas eran incansables corresponsales; y esas cartas puramente privadas terminan —merced a la publicación póstuma de algunas de ellas— por transformar el género, haciéndolo más personal y espontáneo. La influencia de esas *escritoras a su pesar*, de las que Madame de Sévigné es el más ilustre ejemplo, va más allá de lo epistolar: por la vía de la espontaneidad y la fragmentación, la presencia del *yo*, la mezcla de tonos (grave, humorístico, emotivo…) y de temas (reflexión religiosa, chismes de la Corte, detalles cotidianos…) es una de las corrientes que llevará al Romanticismo.

En cuanto al diario íntimo, pasa lo mismo que en todos los demás géneros: la inmensa mayoría de textos *publicados* son de autoría masculina, pero eso no nos dice nada sobre la proporción de mujeres entre los autores de textos *escritos*. Recordemos una anécdota célebre. Quien escribe es Samuel Pepys —un alto funcionario inglés del siglo XVII y el primero de los grandes diaristas—, y se refiere a su esposa, de quien acaba de descubrir que también lleva un diario:

«Se puso a leerme esa página. En ella, describe en inglés, en términos muy vivos, con detalles casi siempre verdaderos, la soledad de su vida y el poco placer que encuentra en ella. […] Me enfadé y le ordené destruir ese papel. Como se negaba, se lo arranqué de las manos, lo hice trizas, luego me apoderé de todo el legajo, salté de la cama, me metí el paquete en el bolsillo del pantalón para que no pudiera recobrarlo. […] Saqué las hojas una por una y las rompí ante sus ojos, aunque mi corazón sangraba pues

ella lloraba y me suplicaba que me detuviera» (Von der Heyden: «Repères…», p. 93).

Es de suponer que se trata de un caso excepcional. Pero lo cierto es que por un motivo u otro, la proporción de diarios femeninos que han visto la luz es muy inferior a la de diarios masculinos: por investigaciones como las de Lejeune (para los siglos XIX y XX, en Francia) y Alberca (en la España actual), sabemos que hay más mujeres que hombres que llevan un diario; sin embargo, la casi totalidad de los que han visto la luz son masculinos. En Francia a partir del último tercio del siglo XIX se empezaron a publicar algunos diarios con carácter póstumo; es lógico que fuesen masculinos, puesto que la causa primera de su publicación era el ser sus autores hombres públicos: Stendhal, Delacroix… (incluso Henri-Frédéric Amiel, que ha pasado a la posteridad sólo por su diario, era en su tiempo conocido por otros motivos: había publicado varias obras y era autor del himno nacional suizo). Sólo más tarde llegaron a la imprenta, también postumamente, diarios de mujeres, aunque muy pocas: George Sand, Marie Bashkirtseff, Simone Weil… Para entonces, algunos escritores —André Gide fue el primero, a partir de 1932— habían empezado a publicar sus diarios íntimos en vida, una costumbre que las mujeres no siguieron. En España, donde el género tiene muy poca tradición, los autores de diarios íntimos publicados son muy escasos —en torno a una docena—, todos del siglo XX y entre ellos figura una sola mujer (Rosa Chacel).

En cuanto a las características de los diarios femeninos conocidos (publicados o inéditos), Verena von der Heyden-Rynsch señala principalmente dos: el protagonismo que en ellos adquiere otra persona (el marido, en general) en detrimento de la autora, y la escasa preocupación por el estilo. Rasgos que no parecen difíciles de explicar si tenemos en cuenta la falta de protagonismo de las mujeres en la sociedad y su certeza de que lo que escribían nunca saldría a la luz.

¿Una literatura propia?

Hemos pasado revista a algunas explicaciones posibles de por qué las mujeres han sido escritoras —o en general, artistas— en una proporción mucho menor que los hombres. También hemos visto qué géneros han practicado preferentemente. Vamos a ver ahora las distintas posturas en torno a otra pregunta: en el *corpus* de obras producidas por mujeres, ¿se aprecian características comunes, que las emparenten entre sí y las distingan de las obras de autoría masculina? (Un excelente resumen de este debate se encuentra en el diáfano ensayo de Toril Moi citado en la bibliografía).

La pregunta es bastante reciente. En un primer momento, la crítica feminista se planteó otra: analizar la visión de la mujer en las obras literarias escritas por hombres. Fue el criterio de Kate Millett, que en su célebre ensayo de 1970 *Política Sexual* pone de manifiesto las relaciones de poder implícitas en las relaciones sexuales tal como las describen algunos autores hombres (tres heterosexuales: Mailer, Miller, Lawrence, y como término de comparación uno homosexual, Genet). Iniciaba así el modelo de crítica llamado «Imágenes de la mujer» que se extendió por las universidades americanas en los años setenta, y que analizaba los estereotipos femeninos en las obras de autores masculinos. Por cierto, sería un error creer que ese tipo de crítica es necesariamente hostil a los textos que analiza. Lo que pretende es más bien, en palabras de Lilian Robinson «enriquecer nuestra comprensión de qué están diciendo los textos y de cómo —para bien, para mal o ambas cosas— han dado forma a nuestras propias ideas literarias y sociales», pero sin olvidar, como dice la misma autora, que «los grandes artistas no necesariamente duplican en su arte las ortodoxias de su cultura: puede utilizarlas para crear caracterizaciones o intensificar conflictos, pueden luchar contra

ellas, criticarlas o trascenderlas» (Shovalter: *The New*…, p. 128). Se trata, en suma, de leer las obras desde el punto de vista de una mujer y analizar cómo cambia con ello nuestra percepción del texto[1].

Pero pronto se inicia dentro de la crítica feminista una nueva corriente, ya no en torno a la mujer como lectora sino como escritora. Ellen Moers, con *Literary Women*, en 1976, y muy especialmente Elaine Showalter con *A Literature of Their Own* en 1977, emprenden una labor de redescubrimiento: rescatan escritoras olvidadas y trazan la historia de las publicaciones de las mujeres, sus revistas, sus editoriales, sus obras, algunas de las cuales fueron en su día muy leídas y cayeron luego en el olvido, y otros textos que por el género al que pertenecen (cartas, diarios…) ni siquiera, en muchos casos, habían visto la luz.

Para Showalter (*The New*…, p. 137), la primera condición para teorizar sobre la literatura escrita por mujeres es conocerla, y para ello no basta analizar a las más destacadas. «Hemos estudiado a las escritoras aisladamente y es por eso por lo que nunca hemos comprendido las relaciones entre ellas». Es necesario, insiste, «establecer la continuidad de la tradición femenina de década en década, más que de Gran Mujer a Gran Mujer».

Showalter estudia la vida y obra de unas doscientas novelistas desde 1800 hasta nuestros días, y ve en ese conjunto de obras las mismas tres etapas propias, según ella, de toda subcultura literaria: imitación, protesta y autodescubrimiento (*A Literature*…, p. 13). Ella las califica respectivamente de *feminine* (femenina), *feminist* (feminista) y *female*. (Literalmente *female*, cuando se usa como sustantivo, significa «hembra», pero es difícil traducirlo cuando se usa como adjetivo. Al igual que su equivalente masculino *male*, es un término que se utiliza actualmente en inglés para designar lo femenino y lo masculino de la forma más neutra posible).

La primera fase («femenina») abarca las novelas publicadas en

torno a 1840. Son textos escritos en un lenguaje caracterizado por la delicadeza, el eufemismo, las inhibiciones, los matices («la gama verbal permitida a las damas inglesas casi equivalía a un lenguaje especial»). Abordan con frecuencia temas religiosos y educativos, ensalzan el sacrificio femenino en aras del amor y la familia y son en general obras conservadoras y antifeministas, lo que Showalter atribuye al deseo de las autoras de hacerse perdonar algo tan poco convencional por su parte como es la voluntad de escribir (*A Literature…*, pp. 21-25).

La segunda etapa («feminista») no produjo, dice Showalter (pp. 160-182), ninguna artista importante, pero abrió nuevos caminos para las escritoras, al reivindicar el derecho de las mujeres a hablar abiertamente de temas sexuales y al crear un nuevo tipo de heroína, ya no sumisa sino rebelde. Por último, el período *female* ya no toma como referencia la ideología convencional sobre la feminidad, ni para asumirla ni para refutarla. Showalter lo describe como un período de «auto-descubrimiento».

En *La loca del desván*, Sandra Gilbert y Susan Gubar suman las aportaciones de Millett y Showalter, estudiando a la vez la literatura escrita por hombres y por mujeres. «Si reunimos y cotejamos las narraciones literarias individuales —argumentan— vemos que constituyen una historia de la lucha de géneros [sexuales] en esa época […] contada de modo diferente a lo largo del tiempo y formulada también de modo diferente por hombres y por mujeres» (*No Man's…*,
p.
XIV). Gilbert y Gubar afirman que los historiadores y críticos literarios han explicado la literatura del siglo XX recurriendo a numerosos factores: pérdida de fe religiosa, visión de la naturaleza, darwinismo, civilización industrial, la obra de Freud, la Gran Guerra… pero no han visto la importancia de las metamorfosis sociales respecto a la condición femenina, ni han analizado las respuestas, radicalmente distintas, que dan a esa cuestión los diversos movimientos literarios y artísticos, como el futurismo o el surrealismo (*ibíd.*, pp. 21 y ss.).

Para Gilbert y Gubar, el rasgo fundamental que tienen en común las obras de las escritoras es el empeño en revisar las imágenes femeninas recibidas a través de la cultura patriarcal, imágenes

según las cuales, para empezar, las mujeres carecen de creatividad artística. De ahí dos rasgos recurrentes en la literatura escrita por mujeres. El primero es la búsqueda de precursoras, míticas o reales: se retoman figuras arquetípicas de mujer procedentes de la tradición pagana o cristiana, de la historia, de la literatura… y se reinterpretan, se les da la palabra, se reescribe la historia o el mito desde su punto de vista. El segundo es la creación de personajes femeninos opuestos, como dos caras de una misma moneda, que a grandes rasgos podemos definir como la mujer convencional y la rebelde. En la Inglaterra victoriana, esos dos prototipos son el «ángel del hogar» y la loca peligrosa, como la esposa encerrada en el desván en la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre*, de la que Gilbert y Gubar toman el título para su ensayo. En cambio —otro denominador común de mucha literatura femenina— los personajes masculinos son borrosos: figuras secundarias, o principales pero poco creíbles: bondadosos y asexuados, o exageradamente sexuados, ya sea en versión heroica o en versión malvada. Una vez más, las hermanas Brontë nos dan de ello ejemplos elocuentes en los protagonistas masculinos de sus novelas *Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*.

Gilbert y Gubar también observan la recurrencia, a finales del siglo XIX y principios del XX, de protagonistas derrotadas por la intransigencia masculina y de otras que vencen a sus adversarios mediante estrategias indirectas o un azar inverosímil: la literatura escrita por mujeres en esa época oscila, dicen, entre «sueños de victoria milagrosa y pesadillas de violenta derrota». En torno a la mitad del siglo, numerosas novelistas y poetas (Plath, Rhys, Morrison, Walker, O'Connor) escriben sobre sadismo masculino, mujeres sacrificadas y culpa femenina (*ibíd.*,
p.
112). En cuanto a la parte masculina de la historia, llaman la atención (
p.
43) sobre la frecuencia con que los autores varones de principios del siglo XX (como
D. H.
Lawrence) presentan en sus ficciones a personajes masculinos impotentes, paralíticos, victimizados, mientras que los autores

posteriores (Miller, Mailer) reaccionan forjando «febriles reimaginaciones de potencia masculina».

¿Qué han aportado estos ensayos? Fundamentalmente dos cosas: han rescatado un pasado que había caído en el olvido, suministrando un material que aunque no siempre tenga valor literario, es importante para la investigación histórica; y han introducido en los estudios literarios un elemento, el de la dialéctica entre los sexos, que hasta entonces no se había tomado en cuenta (sin duda por el tenaz malentendido de creer que todo lo relativo al sexo y a los sexos es natural y por lo tanto ahistórico). La visión de conjunto ha permitido a Millett, Moers, y sobre todo a Showalter y a Gilbert y Gubar descubrir unos hilos conductores difíciles de percibir cuando se estudia a los escritores aisladamente, y ponerlos en relación con el contexto histórico en lo que a la situación de cada sexo se refiere.

Sin embargo, también se han formulado críticas, y de peso, contra la línea seguida por estas autoras. Básicamente se les ha reprochado que reduzcan la obra literaria a su contenido ideológico y que nieguen a las escritoras cuya obra analizan «la libertad de ser leídas como algo más que víctimas —excepcionalmente elocuentes, eso sí— de un complot machista» (Jacobus, en Moi, pp. 71-73).

Tanto Millett como Gilbert y Gubar tratan las novelas como si fueran autobiografías disfrazadas y dan por supuesto que el protagonista es portavoz del autor. Conciben al escritor como el dueño de su texto, enteramente conocedor y responsable del significado del mismo. (Se trata, como luego veremos, de la concepción humanista del sujeto). Para sus detractores, es ésta una visión monolítica de la literatura, incapaz de percibir los matices y contradicciones internas de los textos. Como ha señalado Alison Light, en el tema de las relaciones entre los sexos, como en cualquier otro, las obras literarias no contienen una sola tesis, sino distintas voces y puntos de vista, y en ese sentido constituyen «intentos —más o menos logrados— de dispersar la experiencia sexuada de un autor y de transgredir sus límites» (Eagleton,
p.
243). Después de Barthes parece ingenuo creer en una «verdad» del texto, en un significado último e indiscutible que emana del autor. Y criticar (como hace con frecuencia la corriente «Imágenes de la

mujer») tal o cual personaje literario femenino calificándolo de «irreal» implica la premisa, harto discutible, de que el objetivo de la literatura es reflejar la «realidad» y la «experiencia» (Moi, pp. 54-56).

En definitiva, la línea de crítica feminista que estamos examinando ha señalado la necesidad, para comprender cabalmente una obra literaria, de analizar el contexto histórico, social y cultural en que aparece, incluyendo en él la condición femenina. Pero no se ha planteado, al menos en un primer momento, una cuestión que resulta crucial: decidir a qué modelo de crítica literaria acogerse. Su posición implícita es el realismo crítico al estilo del marxista Lukacs, por lo que no es casual que esta corriente de la crítica feminista haya analizado sobre todo la literatura de la época realista. Se ha llegado a decir que a lo que implícitamente aspira es a una literatura de tesis comparable al realismo socialista: «En vez de trabajadores de fábrica y tractoristas fuertes y contentos, ahora hemos de desear *mujeres* tractoristas fuertes y contentas», apunta con sarcasmo Toril Moi (
p.
21).

En el fondo, la cuestión que aquí se plantea es la del sujeto, sobre la cual existe un debate que voy a intentar —temerariamente— resumir en unas líneas. (Una exposición general, seguida de extractos de algunos textos importantes, se encuentra en Eagleton, pp. 338 y ss).

La visión humanista del sujeto es *el hombre*: un *yo* coherente, unitario, racional, dueño de su conciencia y de sus decisiones. En lo que respecta a las mujeres, el humanismo tradicional niega o minimiza la pertinencia de la distinción de los sexos. *El hombre*, en lo que tiene de universal —es decir, haciendo abstracción de su pertenencia a uno u otro sexo— es lo que importa, y lo que debe ser sujeto de derecho. Sin embargo, las teorías de Marx y Freud han puesto en entredicho esta visión, mostrando cómo el individuo es un producto de la historia y de la sociedad —Marx— y de un inconsciente que no domina ni conoce siquiera —Freud—. Recogiendo esas aportaciones, el posmodernismo ve al hombre como contradictorio, no unitario, y producido históricamente a través de la ideología. De ahí la famosa sentencia de Foucault «el

hombre ha muerto», y la de Barthes que afirma lo mismo respecto al autor.

El feminismo no ha tomado una postura única en ese debate. El concepto de sujeto unitario, de individuo autónomo, resulta comprensiblemente atractivo para las mujeres, que no han disfrutado nunca de la soberanía, la libertad, la autoridad, propias de ese sujeto. Cierto feminismo (el de Simone de Beauvoir, señaladamente) querría minimizar la diferencia sexual en aras de la humanidad abstracta encarnada en el concepto *el hombre*. El problema es que históricamente *el hombre* se ha constituido como ser puramente racional, escindido del cuerpo y de las emociones, un ser que se ve a sí mismo como autónomo y «auto-generado», desencarnado, pura Idea. Para ello necesita negar la interdependencia entre los seres humanos y en particular la filiación materna. Lo niega en sí mismo; pero necesita que exista fuera de él, en forma de alteridad, de Otro. Eso explicaría por qué *el hombre* no puede ser un concepto verdaderamente universal, que incluya a las mujeres[2]. Para ciertas feministas (a las que dedicamos el siguiente apartado), *el hombre* forma parte del pensamiento binario, *logocéntrico o falogocéntrico*. Es decir, es un concepto basado en la escisión entre la mente y el cuerpo, la cultura y la naturaleza, y la identificación de uno de los polos (mente, cultura) con lo masculino y del otro (naturaleza, cuerpo) con lo femenino. «Toda teoría sobre el sujeto se encuentra adaptada al masculino», afirma Irigaray (Violi,
p.
144).

En resumen, como señala Toril Moi (
p.
37), optar por un modelo de crítica literaria requiere analizar las implicaciones políticas de cada uno de ellos. Las feministas anglosajonas «no consiguen comprender que el humanismo tradicional que ellas representan es, de hecho, parte integrante de la ideología machista». Pero el posmodernismo también es problemático. Pues considera que *la mujer* no existe como tal; lo que analiza no es la mujer o las mujeres sino lo femenino, concebido como un constructo cultural, una ficción, un producto del discurso. Con ello desautoriza la experiencia real, social e

histórica, de las mujeres, y les impide ser sujeto de discurso y de acción política. Lo veremos seguidamente.

La escritura que llaman femenina

El punto de vista que ahora examinaremos ha sido desarrollado básicamente por Hélène Cixous y Luce Irigaray, por un lado, y por otro, Julia Kristeva. (Sus tesis están resumidas en Moi, pp. 172 y ss.; Ecker, pp. 94 y ss.; y extractos de sus textos fundamentales reproducidos en Eagleton, pp. 323 y ss., de donde proceden las citas que hacemos a continuación).

El punto de partida de todas ellas es el psicoanálisis. Mientras que el feminismo norteamericano de los años sesenta lo rechaza de plano, el feminismo francés lo considera potencialmente emancipador, en la medida en que Freud interpreta la identidad sexual no como esencia biológica congénita sino como posición inestable del sujeto [3].

Así, lo primero que hay que decir respecto a la tesis de estas autoras es que no hablan de *mujeres*, sino de *feminidad*, dos conceptos que no necesariamente coinciden. De hecho, Cixous ni siquiera acepta hablar de *escritura femenina*: prefiere referirse a la «escritura que llaman femenina», pero que puede hallarse en obras de autor de uno u otro sexo. Para Cixous «el hecho de estar firmado con un nombre de mujer no necesariamente convierte un texto en femenino». «Es infrecuente, pero a veces se puede encontrar feminidad en escritos firmados por hombres».

Julia Kristeva considera también que no hay una identidad sexual fija: existen diferencias, pero no absolutas sino de grado. Desconfiando del biologismo, del esencialismo y de la misma noción de identidad, Kristeva se niega a definir a la mujer o a elaborar teoría alguna de la feminidad. Lo que le interesa es la marginalidad, la disidencia, la subversión. Asimila la posición de la mujer a la del poeta, místico o revolucionario: todos ellos tienen como forma privilegiada de expresión «la revolución del lenguaje poético», es decir las formas de escritura que revelan una posibilidad de transformar el orden simbólico vigente. Es el caso del poema vanguardista, que con sus cambios abruptos, elipsis, rupturas y falta aparente de construcciones lógicas es un tipo de texto en el que los ritmos del cuerpo y el subconsciente consiguen romper las estrictas

defensas racionales del significado social convencional. Pero ese potencial revolucionario no depende del sexo biológico del autor, sino de la posición de sujeto que asuma. Para Kristeva, la feminidad es lo marginado por el orden simbólico; es un posicionamiento, no una esencia: la mujer como tal no existe. De ahí que afirme: «No hay nada ni en las publicaciones de mujeres ya sea pasadas o recientes que nos permita afirmar que existe una escritura específicamente femenina». Con todo, reconoce ciertos elementos temáticos y estilísticos comunes: reformulación del amor; fuerza emocional que permanece latente; falta de habilidad o de interés por la composición… Pero «me es difícil decir si son producidos por algo específico de las mujeres, por la marginalidad socio-cultural o más simplemente por una estructura particular (por ejemplo la histeria) promovida por el mercado».

Por su parte, Irigaray y Cixous denuncian el «pensamiento binario» en el que se fundamentan tanto la filosofía como la literatura occidentales, y que consiste en una serie de oposiciones (actividad-pasividad, cultura-naturaleza, cabeza-corazón, logos-*pathos*…) basadas en la pareja masculino-femenino. Lo rechazan porque supone una jerarquía en que lo femenino es siempre considerado negativo o más débil, y porque concibe lo femenino no por sí mismo, sino como un reflejo —por oposición— de lo masculino. El discurso machista sitúa a la mujer fuera de la representación: ella es la ausencia, la negación, el continente oscuro, el espejo de la masculinidad del varón o como mucho, un varón de segunda categoría.

Irigaray y Cixous conciben a la mujer como ser múltiple, descentrado, indefinible. La escritura femenina, según ellas, a imagen y semejanza del cuerpo, de la sexualidad y de la psicología de las mujeres se caracteriza por la simultaneidad, la fluidez, la resistencia a cualquier forma, figura, idea o concepto firmemente establecidos; es un texto sin principio ni fin, comparable con el palpar y el tocar. «Un cuerpo textual femenino se reconoce por el hecho de que es siempre interminable, sin fin: no hay cierre, no se detiene […] en un determinado momento el libro llega a su fin pero la escritura continúa», escribe Cixous. Mientras que lo propio de la masculinidad es la mirada, lo conceptual, la metáfora, el deseo de nombrar y de poseer… lo femenino es lo gestual, lo táctil, lo

metonímico, lo asociativo, el deseo no de propiedad sino de proximidad.

Como ya vimos, la crítica feminista anglosajona, por lo menos en los años sesenta y setenta, asumía la noción tradicional de autor, basada en la concepción humanista del sujeto: el autor como autoridad que controla totalmente su obra. Muy al contrario. Cixous e Irigaray, en la línea de los deconstructivistas, no creen que la obra literaria sea un todo unitario, dotado de un significado último que sería el mensaje indiscutible del autor. Consideran que la idea de ese sujeto puramente racional, escindido de su parte femenina, al que llamamos *el hombre*, forma parte de ese pensamiento binario, *logocéntrico o falogocéntrico*, que ellas rechazan. El lenguaje femenino sería el que opone, a esos esquemas binarios, la diferencia múltiple y heterogénea.

Pero también estos planteamientos han sido radicalmente criticados. A Kristeva se le ha reprochado que mezcle en una sola categoría condiciones tan dispares como las mujeres, los místicos o los revolucionarios: «Como se ve es una posición que no deja mucho margen para plantear el problema de la diferencia sexual», dice Violi (
p.
118). Muy distintas son las objeciones que se han formulado a las tesis de Cixous e Irigaray. Son —para una vez más, resumir muy brevemente una discusión larga y compleja— de dos órdenes: filosóficas y literarias.

Desde un punto de vista filosófico, se ha reprochado a estas autoras el carácter ahistórico y esencialista de sus tesis, de espaldas a la existencia real de las mujeres. Al hablar de «la mujer» como si fuese una unidad invariable (paradójicamente, pues a la vez insisten en su carácter múltiple e indefinible) caen en el tipo de definición metafísica que pretendían evitar: una especie de determinismo biológico, que no presta ninguna atención a las circunstancias materiales y al contexto histórico y cultural de la condición femenina, y resucita el mito reaccionario de una feminidad «natural» que se identifica con el cuerpo (como si el cuerpo pudiera expresarse directamente, sin mediación social), las sensaciones y emociones, la locura, el misterio, la oscuridad primitiva…

Desde el punto de vista literario, se ha criticado a las defensoras

de la *écriture féminine* que fetichicen un tipo determinado de escritura: el que ellas mismas practican en sus textos. En ellos intentan romper las *fronteras falológicas* entre el análisis crítico, el ensayo, la ficción y la poesía y subvertir la sintaxis, la semántica y hasta la lógica, usando un lenguaje poético y lleno de juegos de palabras. Pero buena parte de las obras efectivamente escritas por mujeres no encajan en absoluto con ese patrón. De ese modo, un determinado estilo literario —sumamente elitista y artificioso, según sus críticos— se convierte en modelo o medida. En vez de intentar comprender el qué, el cómo y el por qué de lo que las mujeres han escrito, se formula un modelo de cómo deberían escribir.

CONCLUSIONES Y DILEMAS

—Escribir como mujer, ¿es válido? ¿Forma parte de su práctica como escritora?
—Soy una mujer. Escribo con quien soy. ¿Por qué no sería válido sino por desprecio del valor de las mujeres o por rechazo de una cultura donde lo sexual representa una dimensión subjetiva y objetiva importante? ¿Cómo podría ser mujer por una parte y escribir por otra?

Entrevista a LUCE IRIGARAY

Hemos hecho hasta ahora un doble recorrido a vista de pájaro. Por una parte la situación de las escritoras y sus obras en la sociedad española actual; por otra, la historia de la literatura escrita por mujeres y los puntos de vista teóricos que se han expresado sobre ella. Vamos a intentar ahora no tanto sacar conclusiones como apuntar algunas líneas de reflexión.

Recapitulemos. España, año 2000. La prensa de mayor difusión afirma o da a entender que las mujeres van camino de monopolizar la escritura y la lectura de obras literarias. Aparece un arquetipo: la escritora (y ocasionalmente, el escritor) que obtiene un gran éxito comercial y mediático a base de escribir para mujeres. En su forma abstracta o concretada en tal o cual nombre propio, este arquetipo es objeto de idealización o al menos simpatía por parte de cierta prensa (revistas femeninas, prensa popular) y de caricatura o al menos hostilidad por parte de otros sectores (crítica literaria y columnas de opinión en revistas cultas o suplementos literarios de los periódicos).

El arquetipo en cuestión y los sentimientos encontrados que provoca se aplican aunque sea inconscientemente a todas las escritoras. A éstas, sólo por ser mujeres, se les abren algunas puertas y se les cierran otras. Gozan de oportunidades nada desdeñables, tanto en el ámbito editorial y comercial como mediático. Como intenté mostrar en la primera parte, estos privilegios son muy relativos. Dependen de que concurran, además del sexo, otras circunstancias: escritura asequible, temas en sintonía con fenómenos sociales, atractivo mediático… También señalé los peligros que implican: desprestigiarse, pasar rápidamente de moda, *quemarse* de una u otra manera, a veces sin haber llegado a arder. Pero los privilegios, en potencia, están ahí. Y como todo privilegio, se pagan: con desconfianza, con exclusión, con la atribución de cualquier éxito a la mera condición de mujer, con la imagen de

maruja que cuelga como la espada de Damocles sobre escritoras y lectoras.

A mi modo de ver, hay en esta situación algunos malentendidos e interrogantes en los que valdría la pena detenerse. Voy a enumerar los que me parecen principales.

1) La idea de que la escritura se está feminizando es, cifras en mano, pura y simplemente falsa. Hay más mujeres que escriben hoy que uno o dos siglos atrás, desde luego, pero no es cierto ni que haya más escritoras que escritores ni que ellas vendan más: ya vimos que las mujeres representan aproximadamente el 20% de los autores publicados y una proporción similar entre los más vendidos.

El protagonismo que a esas pocas escritoras conceden los medios de comunicación más populares me parece peligroso. Cierto que dichos medios responden a una demanda evidente (el interés y curiosidad de un amplio público femenino), pero de ahí a hinchar las cifras hay un paso que en mi opinión no se debería dar. Pues aparte de que mentir está feo (o eso aprendimos algunos en la escuela), en este caso tiene varios efectos contraproducentes. Suscita o acentúa la hostilidad de ciertos hombres (escritores, críticos) que se defienden, con el desprecio y la burla, de una invasión inexistente. Y al resaltar la condición de mujeres de las escritoras en cuestión se oscurece su individualidad y sus otras características. (Éste, sobre el que volveré, es el más espinoso de los *dilemas* del título).

2) La idea de que la lectura se está feminizando es, en cambio, cierta, pero en una proporción mucho más modesta de lo que algunos creen. Por lo demás creo haber puesto de manifiesto que es falsa la idea según la cual esas mujeres aficionadas a leer leen única o principalmente «libros de mujeres». Es verdad, me parece, que las mujeres sienten un interés especial por las obras de mujeres, y que la desproporción entre la abundancia de lectoras y la escasez de escritoras ofrece a éstas —en potencia, repito— una gran cuota de mercado. Pero las lectoras no leen sólo a escritoras, ni mucho menos.

Aquí, el efecto preocupante del malentendido consiste en alejar a los hombres de la lectura, pues la ven como una actividad femenina. Lo apunta Gil Calvo: «Para los hombres jóvenes el leer ya no resulta un comportamiento prestigioso ni un modelo de conducta

a imitar, dado el reforzamiento de su sexismo masculinista que está experimentando nuestra juventud» (*La era…*, p. 133).

3) En cuanto a la coexistencia de políticas de integración y de segregación, creo que va a continuar sin grandes cambios, por una razón muy sencilla: hay público para ambas, lo mismo que lo hay para una colección de novela histórica y para otra de Grandes Novelistas, coincidiendo algunos de los nombres.

Con todo, no habría que olvidar las implicaciones problemáticas que una y otra política suponen. Y me parece que sería conveniente discutirlas abiertamente. Habría que cuestionar cómo se lleva a cabo la política supuestamente igualitaria: ya señalé con qué frecuencia los colectivos teóricamente mixtos no incluyen a ninguna mujer, o eligen mujeres de características tales (muy jóvenes, fotogénicas, escandalosas…) que el efecto de su inclusión no es disipar los prejuicios misóginos sino más bien reforzarlos. Por otra parte, cuando se hace una antología de textos de mujeres, convendría explicar con qué motivo o propósito se hace: si literario, histórico, sociológico o simplemente estratégico.

Llama la atención que las antologías u otras iniciativas exclusivamente femeninas susciten siempre algunas protestas (véanse por ejemplo las reacciones a *Ellas tienen la palabra* en *Cuadernos del Sur*, suplemento literario del *Diario de Córdoba*, 20-11-97), mientras que nadie expresa desacuerdo frente a aquéllas cuyo criterio de selección es la fecha o el lugar de nacimiento de los autores. Quizá la explicación estriba en que las antologías femeninas se ven como un *exceso* una vez que las escritoras ya han conquistado la igualdad o incluso la superioridad, numérica y comercial, respecto de sus colegas masculinos. Ahora bien, como ya dije, esta supuesta conquista está muy lejos de ser cierta.

4) Creo que ciertos críticos y opinantes propagan ideas sobre las mujeres y lo femenino sobre las que no han reflexionado seriamente.

La caricatura hostil de la mujer culta (o que aspira a serlo o parecerlo) es un antiquísimo *topos* literario que ha pervivido bajo distintas formas. La que impera desde el siglo XIX y aún en la actualidad se basa en la batalla entre alta y baja cultura. (Lo han

estudiado Gilbert y Gubar en *No Man's Land*). Ciertos críticos se ven a sí mismos como un baluarte de la gran literatura (el llamado *canon occidental*) luchando contra la invasión de vulgaridad, mercantilismo y *corrección política* que se nos viene encima. Esta percepción de la situación puede ser cierta a grandes rasgos, pero también es susceptible de crítica. A mi modo de ver, es tal vez demasiado simplista y puramente defensiva. Su maniqueísmo le impide a veces percibir valores o tendencias que contradirían sus postulados. Carece de autocrítica: se precia por ejemplo de resistir a los embates del feminismo y de los nacionalismos periféricos, pero ensalza el cultivo de *lo nuestro* cuando *lo nuestro* en cuestión es lo español. Al no tomar en consideración los argumentos adversos (por ejemplo, los del multiculturalismo, que ellos llaman *lo políticamente correcto*) obstaculizan, más que fomentan, el debate intelectual.

Pero sobre todo (para lo que aquí nos interesa) opera una identificación entre mujeres y baja cultura, hombres y alta cultura, que es a la vez simplista y abusiva. Simplista porque, como he intentado mostrar, las mujeres no son consumidoras de baja cultura en mayor proporción que los hombres. Si alguna tendencia se percibe (aunque no hay que exagerarla) es que los hombres desertan de la cultura en general y ésta —toda ella, a sus distintos niveles— tiende a feminizarse. Abusiva porque —insisto— no es fruto ni de una indagación ni de una reflexión personal y seria por parte de quienes la hacen, sino que consiste más bien en repetir impunemente un tópico. Que la mala literatura sea calificada de «femenina», o «para mujeres» aun cuando sean hombres quienes la practican o la leen (como muestran algunas citas del apartado «Críticos y criticadas»), me parece bastante revelador.

Más adelante intentaré desentrañar los motivos que pueden tener los críticos para mantener esa actitud. Por ahora quiero señalar que ese tópico se propaga, creo que no por casualidad, en un medio, como es de la crítica literaria en prensa, donde los hombres representan un 80 o 90% de los firmantes de los textos. Sería ilusorio esperar que tal o cual crítica, antologa u otra profesional se arriesgue por su cuenta a enfrentarse a opiniones tan extendidas. (Algunas de esas mujeres parecen afanarse precisamente en lo contrario: en intentar demostrar que no por ser mujeres son

menos capaces de discernir la *literatura femenina-o-sea-mala* y flagelarla en la plaza pública). Lo cual nos lleva a preguntarnos si son, si pueden ser, imparciales los criterios del gusto literario. Es la controvertida cuestión del canon.

5) El canon, es decir, la lista de las obras que se consideran el fundamento de nuestra cultura, es hoy objeto de un vivo debate en algunos países (EE. UU. especialmente). Los *esencialistas* piensan que alterar el canon equivaldría a abandonar los valores de la civilización occidental por un relativismo sin bandera y la tiranía de las ciencias sociales; los *deconstruccionistas* afirman que no alterarlo supone perpetuar el racismo, el sexismo y el eurocentrismo. La vertiente práctica de la controversia consiste en decidir si los estudiantes universitarios deben estudiar, en concepto de cultura general, sólo las obras tradicionalmente consideradas *canónicas* (la Biblia, Platón, Rousseau, Marx…) o también obras debidas a autores no europeos, a mujeres, a afroamericanos, etc.

Su aspecto teórico, que es el que aquí nos interesa, versa sobre si existen criterios de calidad neutros o si todo juicio de valor está inevitablemente sesgado. (Véase al respecto la excelente obra de Taylor y sus colaboradores citada en la bibliografía).

El problema (entre otros muchos) es que la literatura no es una ciencia exacta y como bien señala Steiner, en este terreno no caben teorías propiamente dichas, es decir, hipótesis verificables como lo es la ley de la gravedad («¿El ocaso de las humanidades?», *Revista de Occidente*, diciembre de 1999). «En las humanidades —dice Steiner— "la teoría" no designa nunca sino intuiciones». No tenemos otro parámetro que el consenso. No me refiero, claro está, al de los meros compradores de libros, sino a un consenso mantenido a lo largo de mucho tiempo por las personas cuya formación les permite opinar con conocimiento de causa. Ahora bien: en la composición de esa élite empiezan a entrar personas con identidades distintas de la hasta ahora dominante (mujeres, por ejemplo), ¿se modificará el canon? Es demasiado pronto para saberlo. Pero algunos ejemplos nos dicen que el canon, aunque ha permanecido *grosso modo* inalterado a lo largo de los siglos, no es absolutamente monolítico. Hace pocos años, por ejemplo, que se ha empezado a dar a Stevenson una consideración de clásico que

nunca había tenido. Pero hay otro caso para mí más revelador, pues nos habla de relaciones entre colectivos (las naciones, pero podrían ser los sexos). Durante los siglos XIX y XX, en España se han traducido sin demora buena parte de las novelas, novelones, novelitas y hasta noveluchas que se publicaban en Francia. En cambio, Francia ha tardado nada menos que un siglo en traducir *La Regenta*. ¿Significa eso que cualquiera de las obritas francesas que con tanta rapidez llegaban a nuestras librerías eran de mayor calidad que la novela de Clarín? ¿O que los estereotipos, los prejuicios colectivos y las relaciones de poder tienen algo que ver en el asunto?

Por último, y ya para cerrar este apartado, creo que hay que distinguir entre las iniciativas que tienden a revisar el canon y las que sólo pretenden alimentar el interés por *lo nuestro*. Me explico: puede ser que investigar, rescatar, leer, lo que han escrito las mujeres (o los homosexuales o los sefardíes o los cronistas de la Villa y Corte) nos interese por motivos sociológicos e históricos; ese interés resulta, me parece, comprensible y legítimo, y no tiene por qué poner en entredicho la jerarquía estética establecida.

Vamos ahora con el famoso y espinoso tema de la llamada literatura femenina. Tal vez lo primero que hay que hacer es desenmarañar, en esta cuestión, distintos hilos cuyo enredo convierte a veces el debate en un diálogo de sordos. En efecto, suelen mezclarse tres cuestiones. Una es si hay o no una base teórica para sostener que la escritura de las mujeres tiene características específicas. Otra, si ello es deseable: si hay que subrayar y cultivar los eventuales rasgos propios o por el contrario quitarles importancia o procurar que desaparezcan. La tercera, si esa especifidad se da en la literatura que existe realmente. En resumen, se discute (a la vez) si la literatura femenina *puede existir*; si *debe existir*; si *existe*. A menudo, además, las dos primeras cuestiones sirven para eludir la última: es frecuente que alguien a quien se pregunta si *hay* una literatura femenina responda que no se *debe* escribir para mujeres u hombres, o que la imaginación trasciende el sexo, razón por la cual no *puede* haber diferencias entre las literaturas de unas y otros. Parece más lógico proceder a la inversa: examinar la realidad, intentar explicarla y decidir qué hacer, por este orden.

1) *¿Existe una literatura femenina?*

El punto de vista histórico.

Hemos dedicado la segunda parte de este libro a revisar las obras escritas por mujeres dentro de la literatura occidental de los últimos tres siglos y hemos visto que presentan características comunes. ¿Podemos por ello hablar de *literatura femenina*? Depende de lo que entendamos por tal.

En el siglo XIX se dio un cierto consenso sobre lo que era la *literatura femenina*. (Se hablaba indistintamente de *literatura de mujeres*, y lo mismo se hace hoy, por lo que no voy a pretender establecer una diferencia). No lo había habido antes porque las obras de mujeres eran demasiado escasas para constituir un grupo; se quebró después porque las escritoras empezaron a querer romper el confinamiento que la *literatura femenina* suponía. Pues ésta no era simplemente la escrita por mujeres: era la escrita por mujeres, para mujeres, sobre mujeres, y se daba por supuesto que carecía, por definición, de proyección universal y de aspiraciones artísticas. Respondía a una división del público tan tajante —y jerárquica— como lo era, en la mentalidad decimonónica, la división de esferas entre hombres y mujeres. Lo expresa claramente Unamuno —con fines disuasorios— en su artículo «A una aspirante a escritora», fechado en 1907: «El público que aspira a conquistar la escritora es un público masculino y no un público femenino. Porque no hemos de tratar ahora de esas señoras y señoritas que escriben libros para las de su sexo o dirigen revistas de moda o de lectura para las hijas de familias respetables y de buena sociedad. A las tales no se les puede considerar como escritoras».

Ése era el motivo principal, como bien vio Woolf, de que algunas mujeres adoptasen pseudónimos masculinos: lo hacían «para escapar a la tiranía de lo que se esperaba de su sexo» (*A Woman's…*,
p.
12). El pseudónimo masculino era una de las expresiones de algo más general: la idea de que algunas mujeres excepcionales podían llegar a ser verdaderas artistas. Los distintos apelativos que se les aplicaban (*poeta* en vez de *poetisa, viril, tercer sexo*,

etc.
) denotaban, con todo, que sólo podían alcanzar ese estatus dejando de ser mujeres: convirtiéndose en híbridos, en seres asexuados o en hombres honorarios.

Fuera de ese fenómeno tan circunscrito en el tiempo y cuyas causas vimos en su momento, no puede hablarse de literatura femenina como compartimento estanco, algo definible y delimitado como las crónicas de Indias o la generación del 27. (En el mismo sentido advierten Parker y Pollock que no hay un estilo femenino en arte comparable al estilo cubista o al surrealismo). En palabras de Noni Benegas: «No hay una escritura femenina. Lo que hay son temas compartidos por las escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes. Es decir, vivencias —a veces cruciales— diferentes a las de los hombres, aunque cada vez menos» (*Ínsula*, junio de 1999).

Con todo, empíricamente, la literatura escrita por mujeres ha sido lo bastante minoritaria y marginal, forma un *corpus* lo bastante reducido, como para que un estudio global de la literatura escrita por mujeres sea «a pesar de todo, concebible», como dice Béatrice Didier (
p.
5). Repasemos las características comunes de los textos firmados por mujeres occidentales desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Fueron escritos, en su mayoría, sin el propósito de hacer (gran) literatura. Por eso mismo no se adscriben a los géneros literarios considerados en su época «mayores», sino a géneros «menores» o a ninguno. Se centran en lo íntimo y privado, y uno de sus temas principales es la condición femenina. El predominio de los espacios interiores y domésticos, la relativa carencia de acontecimientos, el desdibujamiento de los personajes masculinos, son otros rasgos que se han señalado como típicos de las obras escritas por mujeres.

La característica más visible de la literatura —y del arte— de las mujeres ha sido la autorrepresentación. La interrogación sobre la identidad femenina es un tronco común del que surgen distintas ramas, tempranas o más recientes, que se perciben en la literatura escrita por mujeres: novela autobiográfica y poesía confesional, evidentemente, pero también obras protagonizadas por amigas, o por madres e hijas, o por hermanas; aparición del personaje de la

artista, o de la escritora, o de la aspirante a serlo [1]; revisión crítica, desde el punto de vista de la mujer, de la pareja, la sexualidad, los roles atribuidos a cada sexo; reinterpretación de los personajes femeninos (históricos, religiosos, míticos, literarios) legados por la cultura; saga familiar centrada en las mujeres… En la misma clave pueden leerse otros fenómenos de interpretación menos obvia, como es el creciente número de escritoras que practican la novela histórica (centrada en personajes femeninos). Con ello están dando al género histórico una función comparable a la que tiene en las naciones de existencia reciente o problemática: la indagación del pasado para dar un contenido a la identidad colectiva [2].

En conjunto, las obras escritas por mujeres han convertido por primera vez en personajes literarios a las mujeres por sí mismas y entre ellas, en vez de presentarlas siempre a través de sus relaciones con los hombres. Ya lo observaba Virginia Woolf: «Supongamos que los hombres fueran representados en literatura sólo en tanto que amantes de las mujeres y nunca como amigos de los hombres, soldados, pensadores, soñadores: ¡qué pocos papeles en las obras de Shakespeare podrían serles asignados!, ¡cómo sufriría la literatura!» (*A Room…*, p. 79). Y una ojeada a los *Diccionarios de temas y motivos literarios* nos confirma que en líneas generales, así ha sido. Figuran en ellos temas como *Búsqueda del padre, Gran Padre, Padre-hijo* (y ocasionalmente *Padre-hija* y *Madre-hijo*), pero no madre-hija. De ese modo se confina la maternidad al ámbito natural, biológico, excluyéndola de la cultura y de la historia [3]. En la literatura universal que reflejan esos diccionarios, los arquetipos simplemente humanos: *Artista, Héroe cristiano, Antihéroe, Héroe tragicómico, Usurero, Ermitaño…* están ejemplificados siempre y sólo por varones, mientras que las mujeres aparecen únicamente en función de sus relaciones con ellos: *La Belle Dame sans Merci*, *Prostituta de buen corazón, Hombre entre dos mujeres…*

En este aspecto (personajes y argumentos), no hay duda de que las escritoras han aportado algo nuevo. Queda la cuestión del estilo. Fundamental sin duda, pero resbaladiza: discernir géneros,

argumentos y personajes, es mucho más fácil que estudiar el lenguaje, los tropos o la estructura (como también es más fácil, para las escritoras, innovar en lo primero que en lo segundo). En la crítica feminista, con todo, ha habido algunos intentos en este sentido: Showalter por ejemplo ha seguido el rastro a la metáfora del pájaro enjaulado, que considera típicamente femenina; pero es sin duda en territorios más acotados geográfica e históricamente donde semejantes estudios pueden rendir algún fruto. De los que existen parece deducirse que en lo que respecta a metáforas y símiles, si hay algo típico de la literatura escrita por mujeres consiste, como dijimos más arriba, en utilizar los que tradicionalmente simbolizaban lo femenino y darles otro sentido.

En cuanto al lenguaje, el hecho de que se permita a los hombres el uso de un léxico abiertamente sexual y escatológico, mientras que en las mujeres se cultiva el refinamiento y el eufemismo parece reflejarse en las obras de unos y otras. Cierto que la división no es tajante, pero es visible en casos extremos: Cela/Chacel, Joyce/ Woolf, Céline/Colette…

Algunas autoras han visto también, en los textos de mujeres, un carácter fragmentario, simultáneo o difuso más bien que lineal y el predominio de otros sentidos —tacto, olfato…— por encima del de la vista. Entramos aquí en un terreno difícil de definir e imposible de cuantificar, pero es igualmente imposible que no nos acudan a la mente innumerables textos firmados por mujeres (casi siempre) que se caracterizan por su carácter estático, casi sin acción, como una serie de estampas o de instantes cuyo hilo conductor es una narradora más testigo que protagonista, y por una sensualidad exuberante y difusa; textos, en una palabra, más parecidos a redes que a flechas.

Por supuesto, las mujeres no viven solas en el mundo, y ninguna literatura es creada *ex nihilo*. De hecho, gran parte de la literatura escrita por mujeres toma como punto de partida imágenes o arquetipos femeninos legados por una tradición literaria casi exclusivamente masculina. Pero en la historia de la literatura escrita por mujeres nos parece percibir una libertad u originalidad progresivas: por ejemplo, en la creación de personajes y temas que no se encuentran en la tradición recibida. La relación madre-hija empieza a ser argumento literario a partir de mediados del siglo XX,

lo mismo que la amistad entre mujeres.

Patrizia Violi cree que las mujeres están explorando una especial forma de conocimiento, la que consiste en no escindir el sujeto intelectual de sus vivencias. El sujeto definido por el humanismo, lo que conocemos como *el hombre*, sólo aceptaba y expresaba, de sí mismo, lo que caía bajo la luz de la razón. En ciertas obras recientes de mujeres, dice Violi que «quizá ya es posible identificar un hilo común», que sería «una relación distinta entre sujeto y objeto […], entre singular y universal», «una nueva modalidad expresiva, ni intimista ni fingidamente neutra y objetiva», que no separa el mundo de los afectos por un lado y la realidad exterior del otro (
p.
157). Se puede responder que ese subjetivismo es una característica no sólo de las obras de mujeres, sino de la posmodernidad en general; pero tal vez ello se debe a la creciente influencia de las mujeres en la producción de cultura (no sólo o no tanto como creadoras, sino como público y como agentes culturales, editoras por ejemplo)[4].

En la misma línea y en lo que a nuestro país se refiere podemos situar la evolución de la novela española desde la transición democrática: uso de la primera persona, creciente interés por las formas autobiográficas (diario, cartas, memorias…) y «aparición de la mujer como un personaje que es justificable en la ficción *per se*, sin referencia a lo masculino» (Navajas,
p.
28). Estudiando seis novelas contemporáneas, tres de mujeres (Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Josefina Aldecoa) y tres de hombres (Juan José Millás, Jesús Fernández Santos, Alfredo Conde), Ballesteros ha puesto de manifiesto cómo se están generalizando los rasgos atribuidos a la escritura de mujeres: novelas situadas en espacios interiores y cerrados, afirmación de la sexualidad femenina fuera de los límites tradicionales, destrucción de los estereotipos asignados a la mujer, protagonismo de las relaciones madre-hija, discurso autobiográfico… Para Ballesteros, «la iniciativa de elegir un personaje femenino y convertirlo en dueño del discurso […] no oculta el deseo de usurpar el puesto de la mujer escritora, sino que evidencia un deseo genuino de ceder la palabra al otro» (
p.

185). Cierto; pero ese «ceder la palabra» no habría sido posible si previamente «el otro» —las mujeres— no hubiera tomado la palabra. Ellas han convertido en literarios temas que antes no lo eran; desde el momento en que lo son, puede desplegarse una literatura sobre esos mismos temas escrita por ellos, y bienvenida sea.

Para retomar el hilo y en resumen: sólo en una época determinada —el siglo XIX europeo, *grosso modo*— han creado las mujeres una literatura aparte, esa literatura sin pretensiones artísticas que se llamó *literatura femenina* y a la que escapaban las escritoras mejores o más ambiciosas. Fuera de ello, no puede hablarse de una literatura aparte, sino más bien de una contribución específica, una aportación propia, de las mujeres a la literatura universal.

2) *¿Puede existir?*

Las implicaciones teóricas.

Hasta aquí hemos intentado dejar de lado los problemas teóricos y limitarnos a una panorámica histórica para contestar a la pregunta de si la literatura escrita por mujeres presenta o no características propias. Pero también hay que examinar los riesgos teóricos que una respuesta afirmativa implica. Es decir, habrá que ver qué consecuencias se extraen, se han extraído o pueden extraerse del concepto *literatura femenina o de mujeres*, aunque esas consecuencias no sean inevitables y aunque no estemos de acuerdo con ellas. Pues las consecuencias en cuestión son lo bastante graves como para que muchas escritoras rechacen el concepto de plano, negándose a considerar siquiera la posibilidad de su existencia real o histórica[5]. En efecto, el mero enunciado *literatura femenina* deja suponer lo siguiente:

- Lo femenino es *especial*, de lo que se deduce que lo masculino es *normal*. Así resulta que los hombres encarnan la norma desde la cual y respecto a la cual pueden juzgar a las mujeres y sus obras.

- Se habla de lo femenino pero no de lo masculino por dos razones: porque lo masculino se confunde con lo universal o neutro (nadie opone *literatura femenina* a *literatura masculina*, sino a *literatura sin adjetivos*) y porque los hombres son individuos. En

cambio, las mujeres encarnan lo particular por oposición a lo universal, y no son vistas sólo como individuos, sino también como manifestaciones de una identidad única determinada por su naturaleza.

- La distribución de los polos del conocimiento (sujeto/objeto) se hace coincidir con la dualidad sexual. Los hombres son los sujetos del conocimiento: ellos conocen, describen, enjuician a las mujeres y sus obras.

Las grandes líneas de este pensamiento que acabamos de describir fueron claramente establecidas por Kant y Rousseau [6]. Lo asombroso es que tres siglos después siga vigente, y aún más, que lo apliquen las personas que suponemos más cultas y perspicaces, como es el caso de los críticos literarios. Pero pensándolo bien, quizá hay para ello otros motivos aparte de la mera inercia histórica.

Detengámonos un momento en la figura del crítico literario. Consideremos el hecho de que, al contrario que otros profesionales (médicos, abogados…), no ha obtenido su plaza por oposición o examen, no pertenece a colegio profesional alguno y ni siquiera goza necesariamente de título o diploma *ad hoc*. Sin embargo, el crítico asume una posición de autoridad. ¿Cómo puede justificarla? Pues bien, una vía posible consiste en recurrir al patrón teórico que acabamos de ver: identificar al varón con el sujeto del conocimiento (el que sabe, el que juzga) y la mujer o lo femenino con aquello que es conocido y juzgado por el sujeto. Si el varón *per se* —cualquier varón por el mero hecho de serlo— encarna el buen gusto literario, interesa al crítico subrayar su pertenencia al sexo masculino (y su distancia crítica o superioridad respecto al femenino) a fin de legitimarse en tanto que crítico. Veamos un ejemplo. En el número de septiembre de 1995 de la revista literaria *Lateral*, alguien (una mujer) publica un artículo defendiendo la crítica no profesional; en el número siguiente, alguien (un hombre) publica otro artículo rebatiendo el anterior. Hasta aquí, nada que objetar. Lo interesante llega cuando se observa qué metáforas y símiles elige el articulista varón para ilustrar su argumento: imágenes relacionadas con *lo duro, lo blando* y *los huevos*. Ni que decir tiene que *lo duro* y *los huevos* representan lo prestigioso y *lo blando*, lo despreciable: «La literatura, ablandada continuamente por diversas tías bonachonas

que fabrican novelas o folletines, por proveedores de poesía y prosa de segunda categoría, por blandengues dotados de facilidad de palabra, corre el peligro de convertirse en un huevo pocho» afirma (citando a Gombrowicz) el articulista; y da a su artículo un título de lo más elocuente: «Cuestión de huevos».

No creo, naturalmente, que esta actitud por parte del crítico citado y de otros muchos responda a una estrategia deliberada. Pero fomentar la convicción, por inconsciente que sea, de que el discernimiento estético y la autoridad intelectual son *cuestión de huevos* parece tener una función reconfortante para ellos… y disuasoria para ellas. Y quizá ahora entendemos mejor dos cosas que nos habían sorprendido: una, la reaparición constante, casi ritual, bajo diversas plumas, del cliché que consiste en manifestar desprecio hacia las mujeres, sus gustos y sus producciones; otra, la dificultad que parecen tener las mujeres en asumir el rol de críticas o en términos generales una posición de autoridad.

Cierro esta larga digresión para volver al dilema que planteaba al principio de este apartado: cómo reconocer la existencia de ciertas características comunes a la mayoría de obras literarias de las mujeres… sin por ello aceptar consecuencias teóricas indeseadas (y que, insisto, no se desprenden necesariamente del reconocimiento en cuestión).

No he recalcado el hecho de que las obras literarias firmadas por mujeres son distintas entre sí porque me parece obvio [7]. Sin embargo a veces hay que recordarlo, por ejemplo cuando se pretende, aunque sea en forma de juego de salón, que si hay alguna diferencia entre los textos de uno y otro sexo ésta debería ser perceptible inmediatamente, con la mera lectura de una sola obra o incluso de unas pocas líneas; de lo contrario, se decreta, la diferencia no existe. Eso sería como negar la existencia de una literatura española, colombiana o uruguaya —con su propia historia, tradiciones, temas comunes, sobreentendidos…— arguyendo que el mismo experimento (leer una página de un autor español y otra de un colombiano) no arroja resultados concluyentes. Es curioso, a este respecto, que el mismo crítico que afirma que la literatura está «por encima de las hormonas» («Multiculturalismo». *El País*, 25-4-98) escriba en otra ocasión: «La prosa de Azorín es de filiación francesa en su sintaxis, pero está cargada de sustancias

españolas en sus usos verbales, en su morfología, en su ritmo y, sobre todo, en su manera de ver el mundo» («Borges, señor de la prosa», *El País*, 20-4-99). ¿Acaso el arte no tiene que ver con las hormonas, pero sí con el Rh? ¿No será más bien que la clave no es biológica sino histórica y social; que existe una identidad colectiva española del mismo modo y por los mismos motivos que existe una identidad colectiva femenina? Y me parece que el tema «España» tiene, en la literatura española, un papel parecido al tema «mujer» en la literatura escrita por mujeres.

Sigamos con el símil. La conciencia de ser español no es esencial ni eterna. Se debe a factores históricos (la existencia de España, para empezar) y tanto su intensidad como su contenido han variado históricamente. No es, por lo demás, equivalente a la conciencia de pertenecer a otras naciones: el ser y devenir de Francia no constituye, en la literatura francesa, un *topos* comparable al ser y devenir de España en la literatura española, por lo menos la de ciertas épocas.

Con ello quiero sugerir que la cuestión no es tanto, o no es sólo, lo que se es sino la conciencia que se tiene de ello. Suele decirse últimamente que ser mujer marca a quien escribe ni más ni menos que ser varón, o español o catalán, negro, blanco o mulato, homo, hetero o bisexual. Creo que es un error. Para empezar, porque la diferencia sexual, contrariamente a todas las demás, es una dualidad universal, que no admite gradaciones, términos medios ni excepciones[8]. Pero además, porque algunos grupos tienen una conciencia de su identidad mucho más aguda y problemática que otros. Como dice Michèle Le Doeuff: «Podemos empezar a ver, no que existiría una marca del sexo en el sujeto pensante, sino —y esto es más fuerte— que todo sujeto está atrapado en una red imaginaria de representaciones de sí mismo» (
p.
226). Representaciones que en el caso de algunos grupos resultan tan hostiles, tan caricaturescas, que actúan como obstáculo para que ese grupo alcance el conocimiento. El acceso de las mujeres a la cultura ha sido bloqueado por un imaginario negativo, una representación indigna de sí mismas: *hembrilatinas, preciosas ridículas, marisabidillas, poetisas*, «tías bonachonas que fabrican folletines» «señoras que van al teatro en función de tarde tras el

chocolate con churros»… Pero cuando los sujetos marginados acceden al saber y a la producción cultural, esa representación heredada e intolerable de sí mismos se convierte en acicate y en tema principal. Por eso hay una literatura homosexual [9], una literatura afroamericana, una literatura judía o una literatura de mujeres, mientras que no puede hablarse de literatura heterosexual o blanca americana.

Que el tema de la propia identidad sea central tanto en la literatura que han escrito las mujeres como en la producida por esos otros grupos marginales o minoritarios no debe sorprendernos. Se trata, en palabras de Shari Benstock, de «la alienación respecto a la imagen del *yo* históricamente impuesta» (en Ballesteros, p. 32); o como lo expresa Benegas: «Tu percepción del mundo comienza a estar mediatizada por tu presencia en el mundo. Es lógico, entonces, que quieras explorar esa identidad que se te adjudica y a causa de la cual todo parece escrito de antemano» (*Ínsula*, junio de 1999).

Naturalmente, caben y se dan variaciones tanto históricas como individuales. Volvamos al símil nacional. Para cualquier individuo es perfectamente posible —y claro está, legítimo— rechazar la propia tradición nacional, como es posible también convertirse en heredero de una tradición ajena. Innumerables ejemplos de escritores *tránsfugas* —a veces, pero no necesariamente, con cambio de lengua incluido— ilustran esa posibilidad; del mismo modo hay escritores hombres que han incorporado a su obra tradiciones literarias femeninas y mujeres que han preferido hacer caso omiso de ellas. Son los casos, tan citados, de Proust y Yourcenar, pero también de otros muchos escritores (como lo muestra el estudio de Ballesteros al que hicimos alusión) y escritoras. Pero además de las elecciones individuales se observan evoluciones colectivas. Así, tras siglos de preocupación obsesiva por la propia identidad, los escritores españoles se fueron alejando del tema España. Hacia la época de la transición democrática, el rechazo era tal que afectaba incluso al escenario: se puso de moda situar las propias ficciones en países extranjeros o lugares inexistentes. Hoy, tras haber amado y exaltado su país, tras haberse desesperado por él, tras haber renegado de él violentamente (lo que

no deja de ser también una forma de tomar postura), creo que los escritores españoles asumen su identidad nacional con naturalidad. Quizá es lo mismo que ocurrirá con las mujeres. Cuando las escritoras dejen de ser una minoría a la vez cortejada y ridiculizada; cuando aumente su número y se diversifiquen sus tendencias; cuando deje de preguntárseles día sí y día también por su doble condición de mujeres y artistas; cuando cierta opinión influyente deje de esgrimir los sambenitos de *maruja* y *de feminista histérica*; cuando ocurra todo eso, si es que ocurre, quizá hombres y mujeres seguirán escribiendo literaturas distintas —pues lo son sus vivencias—, pero el tema de la identidad femenina perderá protagonismo en la de ellas.

3) *¿Debe existir?*

Una propuesta para encarar el futuro.

«Bien. De modo que aquí estás, sentada a tu escritorio, sola, sin dejar que nadie te moleste ya más. ¿Eres libre?

»Primero, tras esta larga búsqueda, estás inmersa en una terrible mezcla de valores: pues, por si acaso, tuviste que rechazar los valores supuestamente femeninos […] e identificarte con los masculinos […]. En esta mezcla, ¿dónde está tu verdadera identidad?

»En segundo lugar, se espera de ti que escribas en determinadas formas, preferentemente: quiero decir que sientes que en ciertas formas no eres del todo considerada una usurpadora. Novelas. Poesía menor, en cuyo caso serás estigmatizada con el nombre de "poetisa": un lujo que no todo el mundo se puede permitir… También se espera que escribas *sobre* determinadas cosas: casa, niños, amor. Hasta hace poco había en Francia algo llamado "literatura femenina".

»Quizá no quieres escribir *sobre*, sino escribir y punto. Y naturalmente, no quieres obedecer este orden social. De modo que tiendes a reaccionar contra él. No es fácil ser auténtico». (Christiane Rochefort, en Eagleton,
p.
329).

En el proceso de escritura de este libro, mi mayor sorpresa ha sido comprobar hasta qué punto lo que parece pasado está presente.

Que las mujeres escribieran novelas y no ensayo cuando les estaba vedada la Universidad no nos sorprende; que hoy, en España, cuando son mujeres una amplia mayoría de estudiantes de Letras, la consulta del índice de cualquier revista de pensamiento arroje una proporción autoras / autores de uno, dos o cero sobre veinte parece inexplicable. También lo es que se siga hablando, en tono condescendiente, de literatura o «para mujeres» como si hubiera dos públicos, uno masculino más educado y exigente y otro femenino de segunda categoría. O que al abrir el suplemento dominical del periódico más leído del país nos encontremos con que se define a Artemisia Gentileschi y otras pintoras como «auténticos milagros de la naturaleza» (*El País*, 18-4-99): son casi las mismas palabras de Valera («un fenómeno raro») más de un siglo después. O que la suma de los Premios Nacionales de narrativa, poesía, teatro y ensayo arroje sesenta y siete nombres masculinos y dos femeninos. O que cuando hace más de veinte años que la Real Academia admitió a una mujer por vez primera, siga figurando en ella, sobre cuarenta y tres académicos, una sola.

No sé, sinceramente, qué parte de todo ello se puede explicar por pura inercia o por otros motivos, y hasta qué punto son las mujeres las que limitan sus ambiciones o los hombres los que tienen, aunque sea de forma inconsciente, una actuación corporativa. Pero aunque desconozcamos las causas, los resultados están a la vista. Como ya adelanté en el prólogo, la condición de mujeres de las autoras (no así la de varones de los autores) es algo muy presente en la mente de todos. Las escritoras sienten que por ser mujeres se espera algo de ellas; que hay unas ideas previas que con su conducta y con su obra ellas van a confirmar o a refutar; que por ser mujeres están más cotizadas (esto sí es nuevo) pero que al mismo tiempo (como hace un siglo) su condición femenina es vista como una limitación. Y dado que ser mujer, contrariamente a ser «poeta de la experiencia» o cultivador del relato corto, no es una elección voluntaria; contrariamente a ser catalán o bisexual, no es algo que admita transiciones o cambios de piel, y ni siquiera —contrariamente a ser joven— es algo transitorio, no es de extrañar que muchas escritoras se sientan *confinadas*, contra su voluntad, en su condición de mujeres e intenten borrarla, que el arte trasciende el sexo: postura perfectamente defendible, pero que nos deja con la

duda de si sería la misma en una sociedad en la que ser mujer fuera equivalente —distinto, pero no inferior— a ser varón.

En sus declaraciones o en sus obras (no siempre coherentes entre sí) las escritoras actuales me parecen divididas entre el deseo de expresar lo femenino y el de alcanzar lo universal. La cuestión, claro está, es saber si esas aspiraciones son incompatibles entre sí. Ya hemos visto que la lengua misma identifica lo masculino con lo universal, variado y positivo y lo femenino con lo particular, limitado y negativo. Hemos visto también cómo algunos críticos refuerzan esos postulados, aplicándolos al campo de la literatura: cuando señalan el carácter «femenino» (o «de-sobre-para» mujeres) de una obra quieren decir con ello —si es que no lo dicen con todas las letras— que es una obra fallida en sus aspiraciones artísticas **[10]**.

El carácter esencialmente contradictorio de lo femenino y de lo universal es una idea que rara vez se expresa, pero que suele estar implícita. Las mismas mujeres la asumen con frecuencia. Así, una poeta y crítica literaria escribe a propósito de Colette: «[…] la encasillaron durante algún tiempo en la categoría de "escritora femenina" que, como tantas categorías, es tan nefasta como reductora. […] Colette puede engañar a algunos incautos haciéndoles creer que practica simplemente una escritura femenina […] también puede engañar a quienes […] la convierten en una escritora feminista. Nada menos cierto. […] Es sencillamente una gran artista egocéntrica y mitómana que resulta que es mujer y que resulta que escribe y que escribe sobre lo que le da la gana» (prólogo a *El nacer del día*). Por su parte, la autora de una antología de relatos de mujeres comenta su propia iniciativa en estos términos: «El gran descubrimiento ha sido éste: ¡por fin!, a la hora de escribir somos absolutamente iguales. Tenemos dos pies, dos brazos y un cerebro que funciona igual de mal o bien que el de ellos» («Una literatura sin sexo, pero con cabeza», *Leer*, abril de 1999). Del primero de estos textos se deduce que ser femenina o feminista es incompatible con ser una gran artista; del segundo, no puede haber diferencia que no sea jerárquica y que debemos optar entre tener sexo (cosa que como sabemos se predica sólo de las mujeres) o tener cabeza. Con semejantes premisas, sólo cabe una de estas dos conclusiones: o las mujeres que escriben son femeninas

pero no artistas, o artistas pero no femeninas: el dilema de siempre. Tal vez de estas dos conclusiones la segunda sea para las escritoras la menos mala, pero ¿no sería mejor revisar las premisas?

El empeño en el que está ahora mismo buena parte de la literatura escrita por mujeres consiste, me parece, en intentar rescatar las vivencias femeninas del ámbito de lo prosaico y de la baja cultura. (Por poner un ejemplo personal: recuerdo, cuando me quedé embarazada, mi estupor y mi irritación al no encontrar, de buenas a primeras, ningún texto que reflejara y me explicara a mí misma lo que estaba viviendo, como no fueran los manuales de ginecología o la ñoñería publicitaria. Más adelante y buscando bien sí encontré algo, pero poco y muy reciente: descubrí que sólo desde que las mujeres —muchas, no sólo algunas— escriben han empezado ciertos temas a ser considerados dignos de la literatura). Y el principal problema es que no siempre consigue alzar el vuelo. Recordemos lo que decía Dorothy Parker: «Soy feminista y Dios sabe que soy leal a mi sexo. Pero cuando nos encadenábamos a las farolas para intentar conseguir la igualdad no preveíamos *esas* escritoras mujeres» (Gilbert y Gubar, *No Man's…*,
p.
165). Las escritoras a las que se refiere Parker son, suponemos (ella da nombres, pero nombres que hoy no nos dicen nada), las que caen en los famosos defectos literarios típicamente femeninos —sensiblería, tópicos, victimismo— que tanto se remachan. (Pero también los hay típicamente masculinos —exhibicionismo intelectual y sexual, grandilocuencia, convicción de ocupar en el centro del mundo y de la Historia…— y nunca son señalados como característicos de un sexo). A ese tipo de actitud se refería también Virginia Woolf cuando afirmaba: «Es fatal para cualquiera que escribe pensar en su sexo […]. Es fatal para una mujer hacer hincapié en cualquier agravio, defender aunque sea con justicia cualquier causa; en cualquier modo hablar conscientemente en tanto que mujer» (*A Room…*,
p.
99). Pero la misma Woolf afirma en otro momento: «Sería una inconmensurable lástima que las mujeres escribieran como los hombres […] pues si dos sexos son totalmente insuficientes teniendo en cuenta la vastedad y variedad del mundo, ¿cómo nos

las arreglaríamos con uno solo?». El que algunas mujeres hagan mala literatura con temas femeninos / feministas, y que incluso cosechen grandes éxitos, puede decirnos mucho sobre sociología, historia o mercadotecnia, pero no nos dice nada sobre la relación intrínseca entre femenino y universal.

La gran pregunta es la que plantea Simmel: si el ingreso de las mujeres en el mundo de la cultura supondrá solamente su «participación personal en bienes culturales ya existentes que hasta el momento les han sido negados» o «si de este movimiento surgirán nuevas formaciones y un aumento del contenido cultural real» (p. 77). Dicho de otro modo, si nos interesa que haya escritoras sólo para ampliar la gama de profesiones abiertas a las mujeres o si esperamos de ello un enriquecimiento de la literatura [11].

Creo haber mostrado que este enriquecimiento se da. Pues que las mujeres tengan experiencias y puntos de vista propios no quiere decir que sólo se pueda escribir sobre las propias experiencias y desde el propio punto de vista. Nadie afirma, que yo sepa, ni que las mujeres sólo pueden escribir sobre mujeres, ni que sólo las mujeres pueden escribir sobre mujeres (*poder* tanto en el sentido de *ser capaces* como en el de *tener derecho*). Pero lo cierto, históricamente, es que ellas han sido las que han aportado al caudal común de la literatura nuevos personajes femeninos, nuevos puntos de vista sobre la sexualidad o las relaciones de pareja, nuevos temas literarios como la relación entre amigas o entre madres e hijas. Como ha escrito Shulamith Firestone: «Una exploración de la realidad estrictamente femenina es un paso necesario para corregir la parcialidad en una cultura sexualmente sesgada» (Eagleton, p. 237). Que luego estos temas, puntos de vista, personajes, se incorporen al acervo común y sean utilizados por escritores varones, tanto mejor. Pero no habría sido posible sin una previa contribución femenina.

La contraposición de lo femenino y lo universal es, me parece, un problema tan falso como lo sería contraponer lo universal y lo español. El arte no puede ser inmediatamente universal. Al contrario que el pensamiento —por definición general y abstracto—, todo arte es por definición singular y concreto. Para

encarnar el Ideal Don Quijote necesita su rocín flaco y su galgo corredor, y Sancho tampoco puede encarnar lo Real sin su barriga y su jumento: *encarnar* es precisamente hacerse carne. Adoptar el punto de vista de una narradora, describir la forma de vida y aceptar los valores de una mujer de su tiempo, y hasta carecer de aspiraciones literarias, no impidió a Santa Teresa escribir páginas arrebatadoras de emoción, sentido crítico y visiones bellísimas, ni a Madame de Sévigné expresar un amor obsesivo disfrazándolo de epistolario mundano, ni a Emily Dickinson hacer una poesía de una hermosura, inteligencia y originalidad asombrosa, ni a Colette transmitirnos tesoros de sensualidad y sabiduría, ni a Jean Rhys expresar el angustioso sinsentido de la vida ni a Clarice Lispector dar forma narrativa a reflexiones metafísicas… Sirva la mención de estas autoras —algunas de las que más admiro— para sugerir que expresar lo femenino puede tener por efecto no menoscabar, sino enriquecer lo universal. O quizá, de hacer que lo supuestamente universal lo sea de veras.

BIBLIOGRAFÍA

Nota: He puesto en negrita las obras que me parecen más importantes.

Artículos y prólogos

ALBERCA, Manuel: «El diario íntimo, hoy (encuesta)», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 2, Universidad de Barcelona, enero de 1997.

BENEGAS, Noni: prólogo a Benegas, Noni y Munárriz, Jesús (eds.): *Ellas tienen la palabra (Dos décadas de poesía española),* Ediciones Hiperión, Madrid, 1997.

BENGOECHEA BARTOLOMÉ, Mercedes: «El sexismo en el discurso», LLEDÓ CUNILL, Eulalia: «Reflexiones sobre redactados androcéntricos», MAÑERU MÉNDEZ, Ana: «Lenguaje y diferencia sexual», CAREAGA CASTRILLO, Pilar: «Nombra, una comisión para asesorar al Instituto de la Mujer sobre lenguaje», en *Mujeres*, núm. 18, segundo trimestre de 1995.

BENGOECHEA, Mercedes:

—«Mujeres-hombres: el conflicto entre dos culturas», *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1995.

—«Lenguaje público y voz femenina», *Revista de Occidente*, marzo de 1997.

CATELLI, Nora: «Buenos libros, malas lectoras: La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, Promocions Publicacions Universitàries, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

ENCINAR, Ángeles: «Escritoras españolas actuales: Una perspectiva a

través del cuento», *Hispanic Journal*, primavera de 1992, volumen 13, núm. 1.

FERRÉ, Rosario: «El coloquio de las perras», *Quimera*, núm. 130, Barcelona.

FRASER, Nancy: «Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la "diferencia" en EE. UU.
», *Revista de Occidente*, núm. 173, octubre de 1995.

LEAVITT, David: prólogo a *The Penguin Book of Gay Short Stories*, Viking, Nueva York.

PUÉRTOLAS, Soledad: «¿Literatura masculina?», *El País*, 1-9-96.

QUANCE, Roberta:

—«Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres», *La balsa de la Medusa*, número 4, 1987.

—«Imágenes femeninas, 1929: *Las madres* y *Un mundo*, de Ángeles Santos», *La balsa de la Medusa*, núm. 28, 1993.

—«Mujer o árbol: Las mujeres como objetos y sujetos poéticos», *La balsa de la Medusa*, núm. 33, 1995.

SIMÓN PALMER, Carmen: «Mil escritoras españolas», en LÓPEZ, Aurora y PASTOR, Mª Ángeles (eds.): *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*, Universidad de Granada, 1989.

SMITH, Sidonie: «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos Anthropos, núm. 29, Barcelona, diciembre de 1991.

STEINER, George: «¿El ocaso de las humanidades?» en *Revista de Occidente*, núm. 223, diciembre de 1999.

UNAMUNO, Miguel de: «A una aspirante a escritora», *Soliloquios y conversaciones, Obras completas*, tomo III, Escélicer, Madrid, 1968.

VALERA, Juan: «Las mujeres y la Academia», en *Crítica literaria (1889-1896)*, tomo XXVIII de las *Obras Completas*, Imprenta Alemana, Madrid, 1911.

VON DER HEYDEN-RYNSCH, Verena: «Repères historiques du journal intime», en *La Nouvelle Revue Française*, núm. 531, París, abril de 1997.

Revistas

LECTORA: Revista de dones i textualitat, revista anual publicada a partir de 1995 por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona.

ÍNSULA: «El estado de la cuestión. Poetas españolas en el fin de siglo», núm. 630, junio de 1999.

REVISTA DE OCCIDENTE:

—*Escritoras contemporáneas*, núm. 139, Madrid, diciembre de 1992.

—*Contar la experiencia: Mujer y subjetividad*, núm. 190, Madrid, marzo de 1997.

—*El diario íntimo en España*, núm. 182-183, Madrid, julio-agosto de 1996.

Libros

ABEL, Elisabeth (ed.): *Writing and Sexual Difference*, Harvester Press, Brighton, 1981.

AGACINSKI, Sylviane: *Politique des sexes*, Éditions du Seuil, París, 1998 (Versión española en Taurus, Madrid, 1999).

AGUILAR, Pilar: *Mujer, amor, sexo en el cine español de los 90*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

ALARIO, Carmen; BENGOECHEA, Mercedes; LLEDÓ, Eulalia; MARCO, Aurora; MEDIAVILLA, Mercedes; RUBIO, Isabel y VARGAS, Ana: *Lo femenino y lo masculino en el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española*, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, Madrid, 1998.

(ALVARADO Helena, ANGLADA M.ª

Àngels, ARNAU Carme, MARÇA María Mercè, MURIÀ Anna, NICHOLS Geraldine, SEGURA M.ª Isabel): *Literatura de dones: Una visió del món*, La Sal, Barcelona, 1988.

AMORÓS, Celia:

—*Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1987.

—*Tiempo de feminismo (Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad)*, colección Feminismos (Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer), Madrid, 1997.

ARLT, Roberto: *Aguafuertes porteñas*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1995.

BADIOU, Alain; BALIBAR, Françoise; DAVID-MÉNARD, Monique; FRAISSE, Geneviève; ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline; SISSA, Giulia y TORT, Michel: *L'exercice du savoir et la différence des sexes*, L'Harmattan, París, 1990.

BALLESTEROS, Isolina: *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, American University Studies, Peter Lang, Nueva York, 1994.

BEAUVOIR, Simone: *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949. (Versión española: Ed. Cátedra, Madrid, 1999).

BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (eds.): *Ellas tienen la palabra (Dos décadas de poesía española)*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1997.

BENSTOCK, Shari: *Women of the Left Bank (Paris, 1900-1940)*, University of Texas Press, Austin, 1986.

BUENAVENTURA, Ramón: *Las diosas blancas (Antología de la joven poesía española escrita por mujeres),* Hiperión, Madrid, 1985.

BURIN, Mabel y DIO, Emilce (compiladoras): *Género, psicoanálisis, subjetividad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1996.

CAMPS, Victoria: *El siglo de las mujeres*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.

CARABÍ, Àngels y SEGARRA, Marta: *Amor e identidad*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1996.

CERECEDA, Miguel: *El origen de la mujer sujeto*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996.

CHACEL, Rosa: *Alcancía. Vuelta*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1982.

CADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992.

CADWICK, Whitney y DE COURTIVRON, Isabelle (eds.): *Los otros importantes (Creatividad y relaciones íntimas)*, colección Feminismos (Ed. Cátedra, Universität de València, Instituto de la Mujer), Madrid, 1994.

CHORODOW, Nancy: *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkeley, 1978.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *La novela femenina contemporánea (1970-1985) (Hacia una tipología de la narración en primera persona)*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1988.

CIXOUS, Hélène e IRIGARAY, Luce: *La risa de la medusa*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1995.

COLETTE: *El nacer del día*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996.

DAVIDSON, C. N., y BRONER, E. M. (eds.): *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, Frederick Ungar, Nueva York, 1980.

DE LAURENTIS, Teresa: *Alicia ya no (Feminismo, semiótica, cine)*. Colección Feminismos (Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer), Madrid, 1992.

DEEPWELL, Katy: *Nueva crítica feminista de arte*, colección Feminismos (Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer), Madrid, 1998.

DIDIER, Béatrice: *L'écriture-femme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.

DIEGO, Estrella de: *El andrógino sexuado (Eternos ideales, nuevas estrategias de género),* Editorial Visor, Madrid, 1992.

DECHÊNE, Roger: *Madame de Sévigné et la Lettre d'Amour*, Klincksieck, Paris, 1992.

EAGLETON, Mary (): Feminist literary theory (A Reader),

Blackwell, Malden, Massachusetts, 1986.
ed.
ECKER, Gisela (
ed.
): *Estética feminista*, Ed. Icaria, Barcelona, 1986 (Edición original: *Feminist Aesthetics*, The Women's Press, Londres, 1985).
ENCINAR, Ángeles (
ed.
): *Cuentos de este siglo (30 narradoras españolas contemporáneas),* Editorial Lumen, Barcelona, 1995.
FAGOAGA, Concha (coord.): *1898-1998: Un siglo avanzando hacia la igualdad de las mujeres*, Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1999.
FALUDI, Susan: *Reacción*, Anagrama, Barcelona, 1993.
FIRESTONE, Shulamith: *La dialéctica del sexo*, Ed. Kairós, Barcelona, 1976.
FRAISSE, Geneviève: *Musa de la razón (La democracia excluyente y la diferencia de los sexos),* colección Feminismos (Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer), Madrid, 1991.
FREIXAS, Laura (
ed.
): *Madres e hijas*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio: *McOndo*, Mondadori, Barcelona, 1996.
FUNDACIÓN SANTA MARÍA: *Jóvenes españoles 99*, SM, Madrid, 1999.
GABANCHO, Patrícia: *La rateta encara escombra l'escaleta (Cop d'ull a l'actual literatura catalana de dona)*, Edicions 62, Barcelona, 1982.
GALERSTEIN, Carolyn, MANTEIGA, Roberto
C.
y MCNERNERY, Kathleen (eds.): *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1988.

GARCÍA MOUTON, Pilar: *Cómo hablan las mujeres*, Arco Libros, Madrid, 1999.

GARCÍA MESEGUER, Álvaro: *¿Es sexista la lengua española? (Una investigación sobre el género gramatical*), Editorial Paidós, Barcelona, 1994.

GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ-PARDO, Esther (eds.): *De mujeres, identidades y poesía (Poetas contemporáneas de Estados Unidos y Canadá)*, Ed. Horas y horas, Madrid, 1999.

GASCÓN VERA, Elena: *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992.

GIARDINELLI, Mempo (ed.): *Mujer y escritura (Las 56 ponencias leídas durante las Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura Puro Cuento 1989),* Editorial Puro Cuento, Buenos Aires, 1989.

GIDE, André: *Diario*, Ed. Alba, Barcelona, 1999.

GIL CALVO, Enrique:

—*La era de las lectoras (El cambio cultural de las mujeres españolas)*, Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales, Madrid, 1993.

—*El nuevo sexo débil*, Temas de Hoy, Madrid, 1997.

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan:

—*La loca del desván (La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX)*, colección Feminismos (Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer), Madrid, 1998.

—*No Man's Land (The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century)*, Yale University Press, Londres, 1987.

GINZBURG, Natalia: *Las pequeñas virtudes*, Alianza Editorial, Madrid, 1966.

GOMBROWICZ, Witold: *Diario, 1 (1953-1956), Alianza* Editorial, Madrid, 1988.

HEILBRUN, Carolyn

G.
: *Escribir la vida de una mujer*, Megazul, Madrid, 1994.
HEYDEN-RYNSCH, Verena von der: *Los salones europeos (Las cimas de una cultura femenina desaparecida),* Ediciones Península, Barcelona, 1998.

IRIGARAY, Luce:
—*Spéculum de l'autre femme*, Seuil, París, 1974 (Existe versión española: *Espéculo de la otra mujer*, Ed. Saltes, Madrid, 1978).
—*Je, tu, nous (Pour une culture de la différence)*, Grasset, París, 1990 (Versión española: *Yo, tú, nosotras*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992).
—*Le temps de la différence*, Librairie Générale Française, Paris, 1989.
—*Sexes et genres à travers les langues*, Grasset, Paris, 1990.

JACOBUS, Mary (
ed.
): *Women Writing and Writing about Women*, Harper & Row, Nueva York, 1979.
JELINEK, Estelle: *Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

LAKOFF, Robin: *Language and Women's Place*, Harper & Row, Nueva York, 1975. (Versión española: *El lenguaje y el lugar de la mujer*, Editorial Hacer, Barcelona, 1981).
LE DOEUFF, Michèle: Le sexe du savoir, Alto Aubier, París, 1998.
LEJEUNE, Philippe: *Le Moi des demoiselles (Enquête sur le journal de jeune fille),* Seuil, Paris, 1993.
LLEDÓ, Eulàlia:
—*El sexismo y el androcentrismo en la lengua: análisis y propuestas de cambio*, Institut de Ciències de l'Educació, Universitat Autònoma de Barcelona, 1992.
—*Dona finestrera*, Editorial Laertes, Barcelona, 1997.
LÓPEZ, Aurora, y PASTOR,
M.ª
Ángeles (eds.): *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas*

contemporáneas, Universidad de Granada, 1989.

LOZANO DOMINGO, Irene: *Lenguaje femenino, lenguaje masculino (¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?)*, Minerva Ediciones, Madrid, 1995.

LUNATI, Montserrat: *Rainy days / Días de lluvia (Short Stories by Contemporary Spanish Women Writers)*, Aris & Phillips Ltd.
, Londres, 1997.

MANSFIELD, Katherine: *Cuentos completos*, Alba, Barcelona, 1999

MARCO, Aurora (
ed.
): *Estudios sobre mujer, lengua y literatura*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Universidade de Santiago de Compostela, 1996.

MARTÍN GAITE, Carmen: *Desde la ventana*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.

MILLETT, Kate: *Política sexual*, Ed. Aguilar, México, 1975.

MIRCHELL, Juliet: *Psychoanalysis and Feminism*, Penguin Books, Londres, 1974. (Versión española: *Psicoanálisis y feminismo*, Ed. Anagrama, Barcelona).

MOERS, Ellen: *Literary Women*, The Women's Press, Londres, 1978 (primera edición: Doubleday, 1976).

MOI, Toril: Teoría literaria feminista, colección Feminismos (Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer), Madrid, 1988.

MONMANY, Mercedes (
ed.
): *Vidas de mujer (Relatos),* Editorial Alianza, Madrid, 1998.

NAVAJO, Ymelda (
ed.
): *Doce relatos de mujeres*, Editorial Alianza, Madrid, 1982.

NICHOLS, Geraldine
C.
:
—Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera

y Roig por sí mismas, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, Minnesota, 1989.

—*Des/cifrar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI Editores.

NIN, Anaïs: *A Woman speaks (The Lectures, Seminars and Interviews of, edited with an introduction by Evelyn Hinz).*
A. N.
J.
W. H.
Allen & Co., Londres, 1978.

NOCHLIN, Linda: *Femmes, Art et Pouvoir*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993 (edición original: *Women, Art and Power and Other Essays*, 1989).

OSTRIKER, Alicia
S.
: *Stealing the Language: The Emergene of Women's Poetry in America*, Beacon Press, Boston, 1986.

PARKER, Roszika y POLLOCK, Griselda: *Old mistresses (Women, Art and Ideology)*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1981.

PATEMAN, Carole: *El contrato sexual*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1995.

PLATH, Sylvia: *Diarios*, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

POSADA KUBISSA, Luisa: *Sexo y esencia (De esencialismos encubiertos y esencialismos heredados: desde un feminismo nominalista),* Ed. Horas y horas, Madrid, 1998.

RICH, Adrienne: *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Ed. Icaria, Barcelona, 1971.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *Nombrar el mundo en femenino (Pensamiento de las mujeres y teoría feminista),* Icaria, Barcelona, 1994.

ROMA, Pepa: *Hablan ellos*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 1998.

RUSS, Joanna: *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin, 1997.

SCANLON, Geraldine
M.
: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974),* Siglo XXI Editores, Madrid, 1976.
SEGURA GRAÍÑO, Cristina (
ed.
): *La voz del silencio*. Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid, 1992-1993.
SEIGNEURET, Jean-Charles (
ed.
): *Dictionary of Literary Themes and Motifs* (2 vols.). Greenwood Press, Nueva York, 1988.
SIMMEL, Georg: Cultura femenina y otros ensayos, Alba Editorial, Barcelona, 1999.
SHOWALTER, Elaine: A Literature of Their Own, Virago, Londres, 1978 (primera edición: Princeton University Press, 1977).
SHOWALTER (): The New Feminist Criticism (Essays on Women, literature and theory), Virago, Londres, 1986. ed.
SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (SGAE): *Informe sobre hábitos de consumo cultural*, Madrid, 2000.
SPACKS, Patricia: *La imaginación femenina*, Ed. Debate, Madrid, 1980.
STEINER, George: *Presencias reales*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.
TANNEN, Deborah: *You just don't understand (Women and Men in Conversation),* Virago Press, Londres, 1992. (Versión española: *Tú no me entiendes*, Javier Vergara Editores, Buenos Aires, 1992).
TAYLOR, Charles y otros: El multiculturalismo y la «política del reconocimiento», Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
TUBERT, Silvia (
ed.

): *Figuras de la madre*, colección Feminismos (Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer), Madrid, 1996.

USANDIZAGA, Aránzazu: *Amor y literatura: La búsqueda literaria de la identidad femenina*, PPU, Barcelona, 1993.

VIOLI, Patrizia: *El infinito singular*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

WANDOR, Michelene (
ed.
): *On Gender and Writing*, Pandora Press, Londres, 1983.

WOOLF, Virginia:

—*A Room of One's Own*, The Hogarth Press, Londres, 1929. (Versión española: *Una habitación propia*, Ed. Seix Barral, 1989).

—*A Woman's Essays*, Penguin, Londres, 1992.

YAGÜELO, Marina: Les mots et les femmes (Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine), Payot, París, 1987.

ZAMORA VICENTE, Alonso: *La Real Academia Española*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1999.

ZAVALA, Iris (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*:
M.
***I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1993.**
II. La mujer en la literatura española. (Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII).
***III. La mujer en la literatura española. (Del siglo XVIII a la actualidad)*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1996.**
***IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1997.**
***V. La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1998.**

Notas

[1] *Época*, número 766, 1-11-99. Sobre el total de veintiocho autoras mencionadas en el reportaje, nacieron antes de 1969 y tienen por lo tanto más de treinta años Lola Beccaria, Nuria Barrios, Carmen (en realidad Gabriela) Bustelo, Luisa Castro, Lucía Etxebarria, Begoña Huertas, Paula Izquierdo, Maria de la Pau Janer, Juana Salabert, Marta Sanz, Susana Fortes, Amparo Serrano de Haro, Flavia Company, Adela (en realidad Ada) Castells: catorce en total. Otras cinco (Blanca Riestra, Espido Freire, Care Santos, Matilde Asensi, Marta Rivera de la Cruz) nacieron después de 1969. De las restantes (Berta Vías, Luisa
M.
Carreño, Cristina Sánchez-Andrade, Patricia de Souza, Eva Salmerón, Ángela Vallvey, Verónica Fernández Muro y Ángeles Labordeta) no conozco la fecha de nacimiento. < <

[2] Al igual que otras autoras (véase por ejemplo Fraisse, en Badiou *et al.*, p. 23), he preferido utilizar el término «sexo», y no «género», por varios motivos. Como se sabe, las feministas anglosajonas hablan de *gender*, «género», para distinguir el sexo biológico de la identidad que cada sociedad asigna a mujeres y hombres. Pero mientras que el inglés distingue entre *gender* y *genre*, en español nos encontramos con que el mismo término designa tanto el género sexual como el género gramatical (masculino o femenino de las palabras) y el género literario (poesía, novela…). En una obra sobre literatura, usar *género* en su sentido de *sexo* induciría constantemente a confusión. Por otra parte, en español *género* designa igualmente a toda la especie (*género humano*); si esa acepción coexiste con la otra, tanto el sustantivo como los adjetivos que de él derivan (*general, genérico*) serán una fuente de ambigüedad. Comparto además las críticas que formula Emilce Dio (Burin y Dio, pp. 309-310) al concepto mismo de género (sexual), cuando dice por ejemplo: «Las categorías genéricas reproducen y perpetúan aquello mismo que las produjo: por un lado, la unificación ilusoria de todos los hombres y de todas las mujeres en grupos homogéneos, lo que encubre la diversidad subjetiva *entre* hombres y *entre* mujeres; por otro lado, la oposición binaria de términos excluyentes que, si bien responde a una exigencia lógica del orden simbólico propio de la cultura occidental, no da cuenta de posiciones sociales ni psicológicas imprecisas, que no se dejan capturar por ninguno de los polos». < <

[3] He procurado escoger, para cada género literario, las editoriales más importantes. En cada editorial, me he centrado en la colección que acoge las obras pertenecientes a dicho género —o en la colección más emblemática, en caso de tener varias— y dentro de ella he contado sólo novedades de lengua española y sólo las obras pertenecientes al género seleccionado (aunque a veces la misma colección incluya otros: es el caso de Biblioteca Breve, que junto a novelas y libros de relatos publica memorias, ensayos, poemas o epistolarios). No he tenido en cuenta ni las reediciones, ni las traducciones de otras lenguas (aunque fueran peninsulares), ni tampoco los libros de varios autores.

El desglose por editoriales es el siguiente:

Narrativa

Alfaguara: 4 obras de mujeres sobre un total de 31

Anagrama: 4 sobre 15

Destino: 2 sobre 16

Planeta: 9 sobre 21

Plaza y Janés: 6 sobre 19

Seix Barral: 6 sobre 17

Tusquets: 0 sobre 10

Ensayo

Anagrama: 0 sobre 9

Ariel: 8 obras de mujeres sobre un total de 46

Crítica: 2 sobre 8

Taurus: 1 sobre 10

Poesía

Hiperión: 1 sobre 4

Lumen: 1 sobre 3

Tusquets: 4, todos hombres

Visor: 5 sobre 21 < <

[1] En un artículo muy interesante, Nora Catelli ha observado que contrariamente a lo que suele creerse, Madame Bovary y otras «malas lectoras» que pueblan la literatura del siglo XIX no leen sólo folletines; leen también buena literatura. El problema no es lo que leen, sino cómo lo leen y cómo intentan —y no pueden— tender puentes entre la lectura y la vida. «Lo que enferma a Emma [Bovary] es el desacuerdo entre lo que lee en su biblioteca —como hemos visto, mucho más "seria" de lo que generalmente se afirma— y lo que halla en la sociedad como posibilidad de realización de sus lecturas. De *todas* sus lecturas, incluso de las más serias» (p. 125). «Lo que definimos como actitud inmadura femenina ante la cultura» procede, según Catelli, «del desajuste entre lo que leían las mujeres y lo que eran capaces de comprender de eso que leían mientras la esfera de la acción […] les estaba vedada». «Si se define efectivamente como mala lectura aquella que postula como único punto de referencia la experiencia "real" y si además estamos hablando de la experiencia "real" de las mujeres es lógico que sólo nos refiramos a lo *privado* […]. Las mujeres lectoras, entes domésticos y carentes, convierten la gran literatura y el gran pensamiento en una extensión de su privacidad y de su privación» (p. 127). Catelli concluye que «una vez que incorpora y actúa lo que lee, la heroína decimonónica está condenada a desaparecer, y por eso no hallamos en el siglo XX personajes como la Sanseverina, Eugenia Grandet, Madame Bovary o La Regenta». Personalmente no estoy tan segura ni de que esta actitud ante la literatura pertenezca completamente al pasado, ni de que deba interpretarse sólo como «inmadurez» o «mala lectura». Me pregunto por qué, en el nivel «culto» (contrariamente al triunfalismo feminista que reina en la prensa más popular), cualquier cosa vista como «femenina» es automáticamente calificada en términos negativos. < <

[1] Datos proporcionados por el Gabinete de prensa del Consejo de Universidades. Corresponden a la Universidad pública (que engloba a más del 90% de los estudiantes universitarios) y al curso académico 1993-1994, el último para el que hay datos procesados. <<

[1] Una versión anterior de este capítulo se publicó en la revista *Claves* en mayo de 1999. Posteriormente ha caído en mis manos un estudio llevado a cabo por la escritora canadiense Margaret Atwood. Me ha sorprendido comprobar que aunque analiza otra prensa (la de lengua inglesa) y en otra época (principios de los setenta) llega a conclusiones idénticas a las mías.

Atwood empieza citando una observación de Cynthia Ozick: «Durante muchos años he observado que ningún libro de poesía de una mujer era reseñado sin que se hiciera referencia al sexo de su autora. Lo más curioso es que en dos décadas no encontré una sola excepción. No importaba que el crítico fuera hombre o mujer; en todos los casos, la cuestión de la "sensibilidad femenina" de la poeta era el centro de la reacción del crítico. La masculinidad de los poetas hombres, en cambio, casi nunca parecía tener importancia». Por su parte, con ayuda de un grupo de estudiantes en la Universidad de York durante el curso 1971-1972 Atwood revisó numerosas críticas publicadas en periódicos y revistas. Resumo sus principales conclusiones:

1) «Encontramos que la mayoría de los libros en esta sociedad están escritos por hombres y también la mayoría de las críticas […]. Con una frecuencia desproporcionada, los libros de mujeres eran asignados a críticas mujeres […], aunque dada la preponderancia de críticos hombres, había también un buen número de críticas firmadas por hombres de libros escritos por mujeres».

2) A menudo se aplican a la obra de un hombre adjetivos como «objetivo, universal, atrevido, potente, vigoroso…» y a la de una mujer «subjetivo, vago, débil, trémulo, confesional, personal, narcisista».

3) «Para ciertos críticos, la escritora tiene dos opciones. Puede ser mala pero femenina, portadora del virus de la "sensibilidad femenina"; o puede ser "buena" en términos de adjetivos masculinos, pero asexuada. La mala calidad parece atribuirse entonces a un exceso de hormonas femeninas, mientras que la mala calidad en un escritor varón no se atribuye a nada más que a su

mala calidad […]. Mientras que el “buen” escritor varón ejemplifica la “masculinidad”, en cambio la “buena” escritora trasciende o deja de lado la “feminidad”, ya que ésta es considerada por dichos críticos como minusvalía o deficiencia. En otras palabras, no hay vocabulario crítico para expresar el concepto “bueno-femenino”». (Margaret Atwood: *Paradoxes and Dilemmas. The Woman as Writer*, en Eagleton, pp. 101 ss).

También hallo en el mismo artículo una estadística sobre críticos y obras criticadas en la prensa de lengua inglesa en 1985. En el *Times Literary Supplement ()*
TLS
la proporción de obras de autores hombres sobre el total de obras reseñadas es del 78%; en la *Literary Review*, 64%; en la *London Review of Books*, 78%. En cuanto al reparto entre críticos de uno y otro sexo, sobre cien reseñas (siempre en el año 1985) en el
TLS
, 73 llevaban firma masculina, en la *Literary Review*, 75 y en la *London Review of Books*, 76. < <

[2] En una semana tomada al azar, la proporción de artículos de crítica literaria firmados por hombres y por mujeres en los principales suplementos es la siguiente: en *La Vanguardia* del 11 de diciembre de 1998 es de 6 a 2, en
Abc
(10-12-98) de 15 a 6, en *El País* (12-12-98) de 14 a 1, en *El Mundo* (12-12-98) también de 14 a 1. En *Revista de Libros* y *Qué Leer* de ese mismo mes, de 25 a 2 y de 8 a 2 respectivamente. En total, 82 frente a 14. < <

[1] Me refiero a iniciativas como la creación del Centre Dona i Literatura (Centro Mujer y Literatura) en la Universidad de Barcelona, que organiza debates y publica la revista *Lectora*; a reflexiones históricas como la *Breve historia feminista de la literatura española* coordinada por Iris Zavala; o a las numerosas actividades (conferencias, cursos, mesas redondas…) organizadas por el Instituto de Investigaciones Feministas, ligado a la Universidad Complutense. < <

[2] Con anterioridad a esta fecha se dio un caso excepcional. En 1784 una joven marquesa, doña María Isidra de Guzmán y la Cerda, de diecisiete años, fue nombrada académica, aunque no de número sino honoraria. El episodio ilustra el hecho, señalado por Celia Amorós (
p.
206), de que «el Antiguo Régimen era más tolerante con la excepción femenina», pues respondía a la «lógica de la excepción, del privilegio, del ajuste caso por caso» propio del feudalismo. Para éste y otros datos de la historia de la Academia me he basado en la obra de Alonso Zamora Vicente también citada en la bibliografía. < <

[1] Véase, en el diario de Gide, su antipatía hacia las mujeres que escriben (8 de mayo de 1911), que leen, aunque le lean a él (27 de julio de 1914) o simplemente interesantes (Navidad 1929); en el de Gombrowicz (pp. 280-281), cómo atribuye la decadencia de la novela polaca al hecho de que fuera practicada por mujeres; o las caricaturas de escritoras que aparecen en las obras de Arlt («Hoy hablemos de las poetisas», en *Aguafuertes porteñas*, p. 42). Desgraciadamente la lista podría ser mucho más larga. < <

[2] En un reportaje sobre el papel de las mujeres en el mundo de la literatura y la edición publicado en
Abc
(25-7-97) encuentro, en cambio, elogios por parte de editoras/es y escritoras/es: la mujer es «más perceptiva y sutil», «tiene más curiosidad frente al mundo exterior que el hombre»,
etc.
No sería difícil hallar otros ejemplos. Pero observo, por una parte, que los dos discursos (uno triunfalista y otro denigrante) coexisten sin dificultad porque se dan en distintos ámbitos: por regla general, hallamos el primero en los medios o los géneros periodísticos más populares (prensa femenina o, dentro de los suplementos literarios, reportajes) y el segundo en el ámbito más culto (crítica literaria). Por otra parte, que cuando se elogia a las mujeres como lectoras, se da una explicación (convincente o no, desinteresada o no: ése no es el problema), mientras que el desprecio parece caer por su propio peso: ser leída/o por mujeres parece ser, en sí y porque sí, algo humillante o ridículo. < <

[1] En el terreno de las artes visuales —pintura, escultura, cine— varias autoras, como Nochlin, Parker y Pollock o De Laurentis han puesto de manifiesto ese carácter masculino de la mirada que estructura la obra, al colocar al varón en el lugar del sujeto y convertir a la mujer en objeto de la mirada y del deseo por excelencia, lo que coloca a las mujeres de carne y hueso en el difícil dilema de ponerse en el lugar del varón o identificarse con ese pasivo objeto del deseo. Para ejemplos concretos extraídos del cine español más reciente, véase el ensayo de Pilar Aguilar. < <

[1] La contradicción interna implícita en los planteamientos de los ilustrados en lo que a la mujer se refiere —contradicción que no puede explicarse simplemente por la época, pues en la misma época o en épocas anteriores existían y se expresaban planteamientos muy distintos— es analizada, entre otros, por Celia Amorós, Geneviève Fraisse, Carole Pateman, Luisa Posada y Michèle Le Doeuff, en las obras citadas en la bibliografía. < <

[1] En *El segundo sexo* (1949), que sigue siendo el texto fundamental del feminismo contemporáneo, Simone de Beauvoir ofrece una visión totalmente opuesta de la maternidad: no la ve como una forma de creación, como un proyecto, sino como una fatalidad biológica pasivamente sufrida. Éste es quizás hoy por hoy el aspecto más rebatido de su obra: véanse el capítulo «Liberté et fécondité» en Agacinski y el artículo de Zerilli en la obra colectiva *Figuras de la madre* coordinada por Silvia Tubert. < <

[2] «¿Es el pene una pluma metafórica?». Con esta provocativa pregunta, que abre su influyente ensayo *La loca del desván*, Sandra Gilbert y Susan Gubar apuntan que uno de los principales obstáculos en el camino de mujeres con vocación artística ha sido el hecho de que la cultura occidental considerase la creatividad como algo por esencia masculino. «La cualidad más esencial del artista —aseguraba por ejemplo el poeta decimonónico Gerard Manley Hopkins— es la ejecución magistral, que es una especie de don masculino y distingue fundamentalmente a los hombres de las mujeres […]. La cualidad masculina es el don creativo». Gilbert y Gubar (pp. 18-19) añaden a ésta muchas otras citas —pasadas y presentes— para demostrar que «la noción patriarcal de que el escritor "engendra" su texto del mismo modo que Dios engendró el mundo ha tenido y tiene un gran calado en la civilización literaria occidental»; a fin de cuentas, como ellas mismas señalan, en contraste con la realidad física de la maternidad, la paternidad tiene algo de ficción, de relato.

Se podría objetar que otros escritores han utilizado, para describir la creación artística, metáforas inspiradas no en la paternidad, sino en la maternidad: Cervantes hablaba de las obras que «parió mi pluma», Unamuno de los escritores «ovíparos» y los «vivíparos» (respectivamente, los que trabajan el texto para darle su forma definitiva, y los que elaboran la obra en la imaginación primero y la redactan directamente después). Creo que lo que importa no es tanto qué metáforas se usan, como *para qué* se usan: si solamente para intentar describir la experiencia creativa o para excluir de ella a las mujeres, lo cual puede hacerse tanto argumentando que la creación es masculina, como oponiendo la maternidad física a una especie de maternidad espiritual que estaría reservada a los hombres.

Por su parte Terry Lovell hace una observación muy interesante al respecto: «Cuando la feminidad y la masculinidad están fuertemente marcadas en la cultura y la ideología no se necesita proclamarlas con estridencia. Los escritores que ellas [Gilbert y Gubar] citan protestan demasiado. Su excesiva insistencia confirma

paradójicamente la ambigüedad de género de la “escritura creativa” en la cultura occidental» (Eagleton,
p.
119). Sin duda, el que la escritura sea una profesión pagada y dotada —al menos en potencia— de proyección pública y el que la mayoría de los escritores sean hombres, son hechos que confieren a la creación literaria un carácter masculino. Pero no es menos cierto que la escritura presenta características tradicionalmente femeninas: se ejerce en el hogar; su contenido —los temas literarios más habituales— pertenece a la esfera de los sentimientos y de las relaciones humanas; y aunque la mayoría de quienes escriben son hombres, la mayoría de quienes leen, actualmente al menos, son mujeres. Y si como ya vimos, la presencia de mujeres en cualquier ámbito de la cultura es percibida como algo degradante, las airadas afirmaciones sobre el carácter quintaesencialmente masculino de la buena literatura y la constante burla que se hace de las escritoras y de las lectoras pueden verse —así lo hace Lovell— como una actitud defensiva. < <

[1] Para redactar este apartado he manejado los estudios de Alario *et al.*, García Meseguer, García Mouton, Irigaray Lakoff, Lledó, Lozano, Violi y Yagüello citados en la bibliografía. El más interesante en lo que a lengua española se refiere me parece el primero (*Lo femenino y lo masculino en el Diccionario de la Real Academia Española*); el de mayor alcance teórico, con mucho, el de Violi. < <

[2] Como ejemplo del punto de vista masculino que informa el lenguaje, Yagüello (
p.
159) hace notar que «las palabras que designan el sexo de la mujer son muy numerosas, pero muy poco diferenciadas»: describen «todo el aparato genital femenino sin distinciones ni matices», mientras que «el sexo masculino, por el contrario, resulta netamente diferenciado». < <

[3] Dilucidar hasta qué punto el DRAE refleja, en la cuestión que nos ocupa, el lenguaje tal como existe, y hasta qué punto los académicos que lo revisaron en 1992 pecaron de conservadurismo, es cuestión que aborda Mercedes Bengoechea en su interesante —aunque a veces discutible— artículo incluido en Alario *et al.* < <

[4] Un precioso ejemplo de cómo funciona y se mantiene la ecuación *masculino = norma / femenino = desviación* nos lo proporciona el método aplicado en las encuestas lingüísticas. Como explica Lozano (pp. 82 y ss.), toda encuesta se basa en los llamados *informantes*, unas personas elegidas por los encuestadores, que se consideran representativas y cuyos usos lingüísticos serán por lo tanto considerados la norma de su comunidad. Pues bien, en la casi totalidad de los casos se elige como informantes única y exclusivamente a varones. < <

[1] Para redactar este apartado me he basado especialmente en los artículos de Benegas y Quance y en los ensayos de Kirkpatrick, García Rayego y Sánchez Pardo, así como en las contribuciones de Blanco, Kirkpatrick, Hurtado y Quance en Zavala, V. Los datos de todas estas obras figuran en la bibliografía. < <

[2] Por el contrario, Carmen Simón Palmer observa que la poesía «es sin duda el género más cultivado por nuestras autoras» (p. 56). La discrepancia de esta observación con las que hacíamos en el caso de la literatura inglesa puede explicarse tal vez por el hecho de que en España la aparición en número considerable de mujeres escritoras es más tardía, y se produce cuando ya el romanticismo ha producido sus efectos. < <

[3] Para la autobiografía de mujeres, a nivel teórico son interesantes los textos de Heilbrun, Jelinek y Smith citados en la bibliografía. En Zavala, V, pp. 111 y ss., Anna Caballé examina la autobiografía de mujeres en España. < <

[4] Sobre el género epistolar, véase Duchêne, especialmente pp. 67 y ss. Respecto al diario femenino en Francia en el siglo XIX se puede consultar la monografía de Lejeune. En España, Manuel Alberca realizó hace poco una encuesta entre 700 estudiantes de la que se desprende que hay más del doble de diaristas mujeres que hombres, datos por lo demás similares a los hallados por el mismo Lejeune en la región parisina en 1990. Sobre los diarios íntimos de escritores españoles, publicados o inéditos, véase el número monográfico de *Revista de Occidente* citado en la bibliografía. < <

[1] Se ha discutido si esa lectura sólo la puede hacer una mujer o si de lo que se trata es de situarse en el punto de vista de una hipotética lectora, independientemente del sexo de quien así lo hace. El tema, discutido por ejemplo en Eagleton,
p.
311, nos remite a una de las cuestiones esenciales implícitas en toda discusión sobre las mujeres y lo femenino: la relación entre feminidad y sexo biológico. Véase a este respecto los planteamientos contrapuestos de anglosajonas y francesas, en el siguiente apartado. < <

[2] Una inteligente exposición de este debate se encuentra en el artículo de Linda Zerilli incluido en la obra de Silvia Tubert citada en la bibliografía. Por su parte, Eagleton consagra una sección de *Feminist Literary Theory* a ofrecer extractos de las principales posturas sobre el tema. < <

[3] Sobre psicoanálisis y feminismo véase la obra de Juliet Mitchell, que sigue siendo fundamental, y también véanse las de Nancy Chodorow, Jane Flax, Emilce Dio y Mabel Burin. < <

[1] El personaje de la mujer artista no es nuevo: ha sido tratado por muchos escritores varones. Desgraciadamente hay que reconocer que cuando aparece en ficciones masculinas suele ser en forma de caricatura. Aina Cohen, la poetisa cursi, solterona, criptolesbiana y *por si fuera poco*, judía, que aparece en *Mort de Dama* de Llorenç Villalonga (1931), es en este sentido muy representativa. En cambio, las escritoras que han imaginado personajes de mujeres que se dedican o sueñan con dedicarse a alguna actividad artística lo han hecho en distintos tonos, incluida la ironía —y la autoironía—, pero nunca con ese sarcasmo ridiculizador y virulento. (Para ejemplos, minuciosamente desmenuzados, del personaje de la escritora en la literatura masculina y femenina en lengua inglesa véase Gilbert y Gubar). < <

[2] Véase al respecto el interesante artículo de Carlos García Gual «Apología de la novela histórica» en *Claves*, diciembre de 1999. García Gual observa la función que cumple la novela histórica en la creación de una conciencia nacional. Más adelante formula —y deja abierta— la pregunta de por qué cada vez más escritoras estén practicando el género. Creo que la respuesta está en aplicar a las mujeres lo que dice de las naciones. < <

[3] Luce Irigaray tiene razón en subrayar la escasez de representaciones de madres e hijas (en contraste con la imagen madre-hijo, tan presente por ejemplo a través de la imagen de la Virgen y el Niño). Relata así su reacción ante una estatua de Santa Ana con la Virgen en su regazo: «Estaba frente a una figura estética y ética que necesita para vivir sin desprecio ni encarnación, la de mi madre y la de las otras mujeres» (*Je, tu…*,
p.
30). < <

[4] De hecho esta influencia se reconoce muy a menudo. El problema es el juicio de valor con que suele acompañarse tal reconocimiento. Léase por ejemplo esta cita del crítico italiano Benedetto Croce:

«Según una observación que se ha hecho muchas veces, la literatura moderna de los últimos cinco siglos tiene, en su fisonomía general, el aire de una gran confesión. Este carácter de confesión acusa la abundancia en la literatura de temas personales, particulares, prácticos, autobiográficos, de lo que he llamado antes *desahogo*, para distinguirlo de la expresión. Este carácter acusa también una debilidad correlativa en la relación de la verdad integral y de flojedad o ausencia de lo que suele llamarse estilo. También se ha disputado muchas veces acerca de las razones de que la mujer participe cada vez más en la literatura. […] Yo creo que la razón fundamental de este hecho debe buscarse en el carácter de confesión que ha adoptado la literatura moderna. Por eso se han abierto de par en par las puertas a las mujeres, seres sumamente afectivos y prácticos que, como suelen leer los libros de poesía adivinando entre líneas todo lo que casa con las propias y personales venturas y desventuras sentimentales, se encuentran siempre muy a sus anchas cuando se las invita a buscar su alma, sin que se les dé una higa la ausencia de estilo, por aquello que ya se ha dicho tan sutilmente: *Le style, ce n'est pas la femme*. Las mujeres han tomado carta de naturaleza en la literatura contemporánea porque los hombres se han afeminado un poco estéticamente. Signo de feminidad es la escasez de pudor que les permite sacar al aire libre sus propias miserias y ese frenesí de sinceridad que por ser frenesí no es sinceridad», etcétera. < <

[5] Lo ilustra muy bien un artículo de Soledad Puértolas, en el que se queja de que se pregunte constantemente a las mujeres «por nuestras circunstancias —más bien limitaciones, según se nos recalca una y otra vez—», mientras que nunca se formula a los escritores varones una pregunta equivalente. («Literatura masculina», *El País*, 1-9-96). < <

[6] Una exposición crítica de las teorías de Kant y Rousseau en lo que a los sexos se refiere se encuentra en las obras de Celia Amorós, Luisa Posada y Michèle Le Doeuff citadas en la bibliografía. Esta última observa además (
p.
45) la tendencia a proyectar cualquier dualidad, también en el ámbito cultural e intelectual, sobre la dualidad sexual, siempre con el mismo criterio, consistente en atribuir lo prestigioso al sexo prestigioso. Así, el contenido que se atribuye a la feminidad es muy variable, pero es constante la ecuación *desprestigiado = femenino*.
<<

[7] Muchas historiadoras y críticas han señalado el peligro de que estudiar la literatura o el arte de mujeres propicie el malentendido de suponer que ese arte es uno, de que todas las mujeres escriben o pintan igual. En una reciente entrevista de Toni Morrison encuentro una observación paralela referida a las producciones culturales de los afroamericanos: «Me dediqué al negocio editorial durante veinte años y no podía publicar dos libros afroamericanos en una misma temporada porque, si lo hacía, no los reseñaban de forma independiente. Un año, edité un libro de relatos cortos, un libro de poesía y una autobiografía de Angela Davis, y todas las críticas que salieron hablaban siempre de los tres juntos» (*El País*, 21-11-99). <<

[8] No me refiero ahora, claro está, al aspecto psicológico, subjetivo, sino a una diferencia biológica cuyas consecuencias históricas y sociales son evidentes y se aplican a todos los individuos de un mismo sexo, sea cual sea su subjetividad. Consideraciones interesantes al respecto se encuentran en el ensayo de Agacinski, quien señala con razón que la cuestión de la diferencia sexual y los problemas de las minorías no son equivalentes. (Es uno de los motivos por los que en este ensayo he evitado establecer paralelismos entre la literatura de las mujeres y la de las minorías sexuales o étnicas). Para empezar, las mujeres no son una minoría. Al contrario que otras identidades, «la diferencia masculino / femenino constituye un modelo que estructura universalmente las sociedades, aunque los valores y los contenidos dados a esa diferencia sean culturalmente variables» (
p.
20). Tampoco se puede separar la diferencia biológica de la cultural. «Hay tanta ingenuidad en querer reducir los sexos a la pura naturaleza como en presentar su diferencia como simple efecto de una construcción histórica arbitraria» (
p.
19). Una dualidad sexual puramente biológica, desprovista de significación, no ha existido nunca y es más que dudoso que pueda existir (por no hablar de si sería deseable). < <

[9] Véase el prólogo de David Leavitt a *The Penguin Book of Gay Short Stories*. Como él pone de manifiesto, la autorrepresentación ha sido hasta ahora el eje central de la literatura homosexual. < <

[10] A este respecto, son interesantes los ejemplos de textos que han sido interpretados de modo distinto según el sexo atribuido a su autor. Fue el caso de *Cumbres borrascosas*. En un primer momento, dado el pseudónimo ambiguo elegido por la autora, se creyó que era un hombre, y las críticas resaltaron en la novela el tema del Mal. Luego, cuando se supo que «Ellis Bell» era en realidad Emily Brontë, se empezó a ver la obra como una historia de amor (Eagleton,
p.
105). < <

[11] De hecho es el mismo debate que se está planteando actualmente tanto en el ámbito político como en el de las ciencias. Cuando se comprueba que la igualdad en el punto de partida (de educación, de derechos civiles, de derechos políticos,
etc.
) no ha llevado a una representación igualitaria de las mujeres en ciertos campos, hay que preguntarse si es suficiente con permitir que las mujeres participen si lo desean, o si hay que fomentar esa participación, y en tal caso, por qué: ¿para que las mujeres disfruten del poder y del prestigio en la misma medida que los hombres, o porque su participación enriquece el contenido de aquello en lo que participan? Es un debate que se refleja en los ensayos de Agacinski para el caso de la representación política (es la llamada *paridad*) y de Le Doeuff para el de las ciencias. < <